

١٩٦

المدينة في الشعر العربي المعاصر

تأليف: د. مختار علي أبو غالي

شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

عالم المعرفة

١٩٦

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

المدينة في الشعر العربي المعاصر

تأليف: د. مختار علي أبو غالي

ذو القعدة ١٤١٥ هـ - أبريل / نيسان ١٩٩٥ م

المراسلات

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤، ص.ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الكويت 13100

المدينة في الشعر العربي المعاصر

المحتويات

رقم
الصفحة



تمهيد

المدينة موضوعا

دأب الإنسان من أجل البقاء في جميع الأطـوار التي مر بها، وفي مرحلة المدنية سـاعدتـه العوامل الاقتصـادية على نشأة عـدد من المدن المحصنة، قـامت أسـاسـا على نـوع من الصنـاعـة أدت بـدورهـا إلى ظهـور المدينـة الضخمة، كتحقيق مشخص تتوافر فيه الطمأنينة والتواصل، وكانت هذه المدينة لغة الإنسـان في حربه ضد الطبيعة وأخطارهـا التي تهدد حياته، ثم أصبحت المدينـة فيما بعد مـركز ثقـل إنساني، فـاستقطبت جهد الإنسـان واستـدرجته، وبـدأت مفاتنهـا وشرورها الآسرة تأخـذ شكل الغوايـة التي يصعب مقاومتهـا، مع أنها كانت مفتوحـة على الريف، حيث لم تملك من الخصائص ما يحفظ لها استقلالها، وبالتأمـل في تاريخ المدن لا نجد موقفا عـدائيا منهـا، ولا خصـومـة بين سكانها ومن نـزحـوا إليهـا، وهذه سمـة لمدنيات عديدة، كما يشير إلى ذلك الدارسون.

وتطورت مدينة القرن العشرين بشكل حاد صعب معه تكيف النازحين إليهـا، لاسيما الشعـراء منهم، ولم تنجـح الانتصـارات العلميـة في تحقيق الآمـال المعلقـة عليهـا من خلق عـالم أفضل يتكيء على العلـوم وسيطـرة الفلسفات المثـالية، وعلى العكس من المتـوقع صاحبت هـذه الانتصارات العلميـة صور مـأساويـة، من اغتيـال لحريـة الإنسان، واستغـلال لموارد الشعوب المغلـوبة على أمرهـا، وما تمخضت عنه الانتصـارات من حروب دمرت أكثـر مما أنجـزت، وكان ضحيتهـا الإنسان هنـا وهناك، ممـا جعل شاعـر القرن العشرين يتخذ مـوقفا معاديـا من المدينة ورموزهـا، بلغ هذا الموقف ذروتـه لـدى ت. إس. إليوت في قصيـدتيـه اللتين ذاع صيتهما:

«الأرض الخراب» و«الرجال الجوف»، فالحضارة تنهار كما يرى أرنولد توينبي، أو تسير إلى السقوط كما يقول كولن ويلسون.

وبفعل من الاحتكاك الحضاري مع الغرب لم تكن المدينة العربية بمعزل عما يجري، فإذا عرفت أوروبا ثورة مدينة كاملة ربما كانت أخطر من ثورتها السكانية العامة، فإن العالم العربي لا يعد متخلفا من حيث حضارة المدن، إذا طبقنا المقاييس العالمية التي اصطلح عليها.

ولنا أن نتساءل: هل كان موضوع المدينة في أدبنا معاصرا كل المعاصرة، أو أن له جذورا تضرب في العمق التاريخي؟ وإذا كان معاصرا فهل نشأ غربيا أو شرقيا؟ وإذا كان غربي النشأة فهل كان شاعرنا مقلدا أو أصيلا؟

تجدر الإشارة إلى أن التراث الإنساني قد لمس من قريب أو بعيد معنى المدنية والحضارة، بما يرمزان إليه من تغيرات ترغم النازح على التخلي عن شكله القديم، وعلى أن يلبس للبيئة الجديدة لبوسها، وفي التراث العربي شواهد على الفزع من الشكل المدني، وعلى الندوب التي خلفتها المدنية.

هذه ميسون بنت بحدل، شاعرة بدوية تزوجها معاوية بن أبي سفيان، ونقلها إلى حاضرة الشام، فثقلت عليها الغربة، وأكثرت من الحنين والوجد إلى حالتها الأولى، وضاقت نفسها أكثر لما تسرى عليها معاوية، فقالت:

لبيت تخفق الأرواح فيه
أحب إليّ من قصر منيف
وبكر يتبع الأظعان سقبا
أحب إليّ من بغل زفوف
وكلب ينبح الطراق عني
أحب إليّ من قط ألوف

ولبس عبـــاءة وتقـــر عيني

أحب إليّ من لبـس الشفـوف

وأكــل كسيرة في كسر بيتـــي

أحب إليّ مـن أكل الـــرغيف

وأصــوات الـــريــاح بكل فج

أحب إليّ من نقـــر الـدفــوف

وخــرق من بنـي عمي نحيف

أحـب إليّ مـن علـــج عليـف

خشونة عيشتي في البدو أشهى

إلى نفسي من العيش الطـريف

فما أبغي سـوى وطني بـــديـلا

فحسبي ذاك من وطـن شريف

وهذا أبـو نصر، بشر بن الحارث، المعروف بالحافي، نزل إلى سـوق بغداد، فهاله ما رأى، فخلع نعليـه، ووضعهما تحت إبطه، وجرى في اتجاه الصحراء، وظل يجري، فلم يدركه أحد، ومن يومها لم يعلم عنه شيء.

تـرى لماذا رفضت ميسـون البدويـة طيب العيش في الحاضرة وبين قصـور الخلافة؟ ولماذا هرب الصوفي الصالح عالم الحديث من بغداد؟

لا شك أن نزعة كل منهما في الصراع تختلف في باطنها عن الأخرى، فالأمر مع الشاعـرة البدوية نـابع من المقارنـة بين حياتين، إحداهما سهلـة بسيطة في البادية، عبرت عنهـافي الأشطر الأولى من الأبيات، والأخرى حيـاة أكثر عمقا وتركيبا في المدينة الشامية عبرت عنهـا في أعجاز الأبيات، ووضع المعاني في هذا التشكيل ضرب من الـوعي بحركة النفـس في صراعها بين ما درجت عليـه من جهة وما آلت إليه من جهة أخـرى، وهي في هذا أقرب إلى الروح الرومانسي في

موقف الشاعر المعاصر من المدينة . ولكن موقف بشر الحافي موقف فكري يتعلق بالجانب الخلقي الذي تغير بفعل البيئة المدنية ، والصراع هنا ـ كما يراه ـ بين القيم الإنسانية التي عاش الرجل بها ومن أجلها ، و الاعتداء على هذه القيم في عالم المدينة ، فقرر الهرب حيث لا أحد .

ما الذي كان يفعله كل من ميسون وبشر الحافي لو عاشا في زماننا؟ إن البون جد شاسع بين العصرين الأموي والعباسي بالمقارنة إلى عصرنا ، . وهو أكثر اتساعا بين القاهرة ودمشق وبيروت وسائر المدن العربية من جانب ، والعواصم العربية القديمة من جهة أخرى .

وبخطوة أبعد كثيرا منهما نجد «ألفريد دي فيني» قد استنكر القطار، لأنه رمز العجلة ، وفي استنكاره تذمر من اختلال العلاقة بين الإنسان والزمن ، فالاختراع الجديد لا يسمح بالتأمل الذي هو السمة المميزة للإنسان ، كما أشار بعض الدارسين ـ فما حجم استنكاره لو عاين الصواريخ والمركبات الفضائية؟ إن استنكاره تعبير عن صدمة حضارية .

ومع ذلك نؤكد هنا أن المدينة ـ كموضوع ـ فكرة شديدة المعاصرة ، ترتبط بالقرن العشرين ومنجزاته ، والإشارات السابقة لا تعدو أن تكون مواقف متناثرة لم تخلق من المدينة موضوعا شائعا ، حيث ينطلق الشعر المعاصر من مفهوم حضاري في تصور جديد للكون والمجتمع والإنسان ، بفعل من الثورة العالمية في مستوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية ، وذلك ينقلنا بطبيعة الحال إلى التساؤل الثاني عن نشأة موضوع المدينة ، أغربي هو أم عربي؟

والأدق في هذا التساؤل أن نعيد صياغته ، فليس هناك من يماري في أن موضوع المدينة نشأ غربيا ، لذلك يجب أن يكون التساؤل هو: إلى أي حد كانت أصالة الموضوع في شعرنا العربي؟

وهنا يختلف دارسونا ، فبعضهم يفرق بين المدينة الغربية ومثيلتها العربية ، كما يفرق بين شعر المدينتين ، فهجاء المدينة عالميا نابع من ثورة صناعية انتزعت

إنسانية الإنسان، فالمصانع الغربية تحتاج إلى بشر يتحركون ويعملون آليا، لا إلى بشر يحسون ويشعرون. إن «بودلير» يرى المدينة عاهرة، ورسم «أودين» صورة ليوم يعيشه إنسان اليوم روتينية مملة، وهي تشوهات حضارية عالية المستوى، بعيدة عن تناول الشعر العربي الذي يعاني من بديهيات الحقوق الإنسانية. كما أن هناك فارقا كبيرا في المواجهة، فالشعر الأوروبي يواجه الخطر الذي يراه قادما من الهجوم الحضاري، أو من عدم انسجام الشعر والعصر، مما يجعل الشعر يتراجع عن مكانته، ويرى هذا الاتجاه أن المدينة في الشعر الغربي على اختلاف مع المدينة في الشعر العربي، وعليه فإن شعراءنا كانوا مقلدين إلى حد كبير[١].

وفي المقابل ينفي بعض الدارسين عن شعرائنا التقليد، فتضايق الشاعر الغربي بحضارته ومدنيته لا يختلف كثيرا عن تضايق العربي بمدينته التي اختلفت أنماط الحياة فيها عما هي عليه في الريف العربي، مما جعل الشاعر العربي النازح من الريف لا يأتلف بسهولة مع مدينته المعاصرة، والثورة الحضارية العالمية تراث مشترك، وشعراؤنا لهم الحق في هذا التراث، ويأخذون منه ويعطونه، ويشاركون في صياغة عالمنا المحتاج دائما وأبدا إلى الكشف، واكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة كما يقول رامبو، وإذا كانت هذه هي وظيفة الشعر فلابد أن يكون للشاعر العربي موقف من المدينة كموضوع ترك أبعاده في أعماق الشعراء، فالعربي لا يعيش شكلا من الحياة خارج الحياة[٢].

ونحن من الرأي الثاني، فليس من الإنصاف أن نجرد شعراءنا من أصالتهم، إذ لا يعني سبق الشاعر الغربي إلى موضوع ما - كالمدينة مثلا - أنه هو الأصل وغيره عالة عليه، فربما جاء من الشعراء من يبرز في موضوع سبقه إليه آخرون، ولو أننا اعتمدنا السبق وحده معيارا للأصالة لأسقطنا من التراث

١- انظر في هذا الاتجاه على سبيل المثال، حنا عبود: النحل البري والعسل المر، دراسة في الشعر السوري، ص ١٤٧ - ١٥٦.
٢- لمثل هذا الرأي انظر، غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص ١١٤.

الإنساني معظمـه ، فأكثره عـالج موضـوعات مطـروقة ، ولكنـه أعادهـا خلقا جديـدا وعليها طابع العصر بما يحمـل في طياته من تغيرات فلسفيـة واجتماعية وسيـاسية . إن انفتـاح الشـاعر العـربي على الآداب العـالمية من أهم عنـاصر التحـول الكبير في المسيرة الأدبية ــ إن لم يكن أهمهـا ـ وهـو عنصر لا يقلل من ميسم الجدة والأصالـة إما أحسن في الإفادة منه ، ومن هـذا الباب المفتوح على كنوز التجـربة الإنسانيـة اكتشـف العربي نفســه وموقفه من الحيـاة والكون ، في محاولة للنهـوض من كبواته السابقـة ، واللحاق بركب الحضارة المتطـور بسرعة مذهلة ، إن من يغلق الباب يعيد إلى الأذهان مقولة السرقات الأدبية التي عانى منها أدبنا العربي كثيرا في غفلة عن الفهم الصحيح للتأثير والتأثر .

ثم . . من قــال إن المدينـة العــربيــة ليست كمثيـلاتها الأوروبيــة ، إن الدراسات العلمية تقول غير ذلك ، فإذا كانت الضخامة مقياسا فبعض مدننا تقف على قـدم المساواة مع كبريـات المدن الأوروبية ، وكما يقـول العالمون : إن «المدينة تتحـدى التعريف الجامع المانـع والمعادلة الموجـزة ، وأن من السهل أن نقول ما ليست المدينة أكثر من أن نقول مـاهي ، وأن المدينة المطلقة المثالية هي افتراض علمي ، فليست هنـاك مدينـة مطلقة أو قـرية مطلقة . . ومـن خلال التعريفات التي قدمهـا العلماء من تعريف إحصائي ، أو إداري ، أو تاريخي ، أو وظيفي . . . [1] جميعها يمكن تطبيقها على المدينة العربية ، وإن ظل هناك خلف في المستوى الحضـاري بين المدينتين الغربيـة والعربيـة ، ولكنه خلف لا يحجب الموقف الشعـري ، فـلا أحد يستطيع أن يـوحـد بين أسلوب الحيـاة في المدينـة والقـريـة ، الموقف كـائن لا محالــة ، وشعـراؤنـا يبحثـون عنـه ، وعن مـوضوعـات ومناخـات جديـدة تتبلور مع الأيـام وتؤكـد أصالـة هذه الـرؤى وبكارتها وخصوبتها .

موضـوع المدينة إذن مـوضوع مستحـدث ، وقد فـرض نفسه على الشعـراء

---

١ ـ للوقوف عليها انظر : د. جمال حمدان في كتابته : المدينة العربية ـ جغرافية المدن .

بشكل يلفت النظر، بحيث يتعذر علينا البحث عن شاعر معاصر لم يطرقه، بل إنه سيطر على بعض شعرائنا، فتسلل إلى معظم قصائده على مدار تجربته الشعرية، وانتقل مع الشعراء في تطورهم من الرومانسية إلى الواقعية الاشتراكية، مرورا بها بين المذهبين من اتجاهات، آخذا أبعادا مختلفة من اغتراب، إلى توظيف اجتماعي وسياسي، إلى أنماط رمزية، على ما سنراه في تضاعيف هذا الكتاب.

وقد اختلفت لغة شعرائنا في الأداء، مما جعل الحاجة ماسة إلى دراسة الموضوع بما يستحق، حيث لم يحظ من الدراسة إلا بعدة بحوث في المجلات الأدبية، وبعض فصول في كتب معدودة جدا، وهي دراسات على قلتها لها فضل السبق والريادة، وقد انتفعنا بها، فإذا وفقنا إلى إضافة ينتفع بها آخرون فهي المسيرة الثقافية وسننها في شتى العصور منذ البدء، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.



الاغتراب في المدينة

شعراء التفعيلة، أو أصحاب الشعر الحر. كما أطلق عليهم في بداية الحركة ــ بدأوا حياتهم رومانسيين، بفعل من تأثير علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، كما تشهد بذلك اعترافاتهم، . وكما يقال فإن ظهور أول أطيار الربيع لا يعني الاستغناء عن حرارة الموقد، وعليه فإن شعراء المرحلة النازحين إلى المدينة إبان الحرب العالمية أو إثرها كانوا قد خضعوا للروح الرومانسي الحالم في انتقالهم إلى المدينة لسبب ما، قد يكون طلبا للرزق، أو للعلم الذي تمركزت جامعاته في المدن الكبرى يومئذ.

نزح السياب من قريته «جيكور» في العام الدراسي ١٩٤٣ ــ ١٩٤٤، وانتقل أحمد عبدالمعطي حجازي من قريته «تلا» وكذلك صلاح عبدالصبور من «الزقازيق» إلى القاهرة، يحملون في عيونهم تطلعات في اكتشاف عالم جديد، والشعراء بطبيعتهم حساسون شفافون، وهي طبيعة ستحجب رؤيتهم للمدينة على حقيقتها بادىء الأمر، لأنهم سيواجهون بما يصطدم مع ما جبلوا عليه من شفافية، وستترك هذه الصدمة أثرها في إبداعاتهم الممهورة بالروح الرومانسي، ولنبدأ معهم من حيث بدأوا عشية الانتقال من القرية إلى المدينة.

عشية الرحيل:

في سنة ١٩٤٨ كتب السياب قصيدة بعنوان «اللقاء الأخير» جاء فيها:

«هذا هو اليوم الأخير؟!/ واحسرتاه! أتصدقين؟ ألن تخف إلى لقاء؟/ هذا هو اليوم الأخير، فليته دون انتهاء!/ ليت الكواكب لا تسير/ والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تضيق!/ خلفتني وحدي أسير إلى السراب بلا رفيق/

يـا للعـذاب! . . . . / ليل ونـافـذة تضـاء . . تقـول إنك تسهـرين/ إني أحسك تهمسين/ في ذلك الصمت المميت: «ألن تخف إلى لقـاء؟»/ ليل ونافذة تضاء/ تغشى رؤاي وأنت فيهـا . / ثم ينحل الشعاع/ في ظلمة الليل العميق/ ويلوح ظلـك من بعيد وهـو يومىء بالـوداع/ وأظل وحدي في الطـريق/

وبعد ثماني سنوات يرصد أحمد عبـدالمعطي حجازي المساء الأخير في ديوانه الأول:

«وجـاء مســاء/ وكنت على الطـريق الملتـوي أمشي/ وقـريتنـا بحضن المغـرب الشفقي/ رؤى أفق/ مخادع ثـرة التلـوين والنقش/ تنـام على مشارفها ظـلال نخيل/ ومئذنة تلوى ظلها في صفحـة الترعة/ رؤى مسحورة مشي/ وكنت أرى عنـاق الزهر للـزهر/ وأسمـع غمغمات الطير للطير/ وأصوات البهائم تختفي في مدخل القرية/ وفي أنفي روائح خصب/ عبير عناق/ ورغبة كـائنين اثنين أن يلـدا/ ونـازعني إليك حنين/ ونـاداني إلى عشك. إلى عشي/ طريق ضم أقـدامي ثلاث سنين/ ومصباح ينـور بابك المغلق/ وصفصافـة/ على شباكك الحران هفهافـة/ ولكنني ذكرت حكـاية الأمس/ سمعت الريح يجهش في ذرى الصفصاف/ يقول: وداع/ ملاكي! طيري الغائب! حزمت متاعي الخاوي إلى اللقمة/ وفت سنيني العشرين في دربك/ وحن على مـلاح وقـال: اركـب/ فألقيت المتـاع ونمـت في المركب»

[كان لي قلب]

وكما فعل السياب وحجازي سـار سعدي يوسف، فوصف ليلـة قروية في قصيـدتـه التي عنـوانها «في درب ريفـي» [٥١ قصيـدة: الأعمال الشعـريـة ص٥٣٢]، والملاحظ أن الشعراء الثلاثة ريفيون نـازحون للمدينة، ومشتركون في رصد اللحظة، وأيضا مشتركون في مفردات التجربة، فالحبيبة الغائبة. نداء

يخطف عبر قلوبهم الجائعة، والوحدة هي الشعـور الذي يعانون منه، وخلفية اللـوحـة من طبيعـة الـريف السـاحـرة، ولا يغيب عن الأذهـان أن الحرمـان والشعور بـالوحدة، والحنين إلى الماضي، واللجـوء إلى الطبيعة ملاذا ومهـربا، وهي عناصر رومانسية.

وفي مفـردات التجـارب الثـلاثـة يأتي: ضـوء المصبـاح، والبيت، والليل، والـوحدة، فـالمصبـاح هو الحارس اليقظ، لأنـه في النـافذة عين البيت كما يقـول غاستون باشلار، وفي مملكة الخيـال لا يضيء خارج البيت، بل هو محتوى داخله، يتسرب إلى الخارج فقط، وخلال ضوء المصباح يصبح البيت إنسانيا، يرى كإنسان مفتوح العين على الليـل، البيت البعيد بضـوئه ينظر إلى الخارج في صـورة لا تعرف السكون، ومهما كانت كونية البيت المنعزل المضاء فإنـه يرمز دوما للوحدة كما يقرره علم جماليات المكان، وعليه فإن شعراءنا الثلاثة أفصحوا عن هذه الوحدة في عالم المدينة، واعين لحركة الخيال بين الداخل والخارج.

وإذا كان السياب قد حاول تثبيت اللحظة بنبرة عالية مصحوبة بالصراخ - واحسرتاه.. يـاللعذب! ـــ فقد ثبـت حجازي لحظتـه معبرا بالصـورة، فكان أقـرب من السيـاب إلى روح الشعر، كما كـان أكثـر منـه حساسيـة بجماليـات المكـان، حين جعل مصباحـه صغير النار، فكلما ضـاق حجم شعاع الضـوء أصبحت يقظته أكثـر، كما أن حركة الخيـال عند حجازي وحدت بين ثنـائية: العالي/ المنخفض، فالقرية تنام بحضن الشفق، ثـم وحدت بين الشيء وظله، وبين الشيء ونظيره في غمغمات الطير للطير، وعناق الـزهر للـزهر المتنـاهي في الصغر والمكثف للوجود، واحتشدت عنده صور التوحد حتى شملت أصوات البهائم في مـدخل القريـة، وهي صور مسموعـة ومرئية ومشمـومة خـارجية، وجميعهـا دعـوة للحب والإخصاب، ينتقـل بها خيال الشـاعـر من الخارج إلى الداخل، وتولـد فيه عدوى الإخصاب على غرار المشهـد الطبيعي في حالة من التجانس الكوني، فالانبثاق الخلاق طبيعـي يتفجر في الداخل متحدا بالخارج

«ونـازعني إليك حنين/ ونـاداني إلى عشك/ إلى عشي/ طـريق ضم أقـدامي ثلاث سنين» ، حجازي يثبت لحظة الهناءة في العش الريفي الذي يبعث بدائية المأوى بداخلنا ، لأنه في المدينة محروم من هناءة القلب .

ـ وقبل الانتقـال إلى عالم المدينـة نتوقف قليـلا عند التصـور الشعبي لأبناء الريف الفقراء السـذج عن المدينة ، وهو تصور قدمه لنـا عبدالرحمن الشرقاوي في جزء من قصيدته الطويلة بعنوان «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» حيث يسألـه لـداتـه عن القـاهرة، وكيفيـة الحيـاة فيهـا ، وعن شـوارعهـا أهي من زجـاج؟ومـا إلى ذلك من تصـورات بلهـاء ولكنها مطـابقـة للخيـال الكسيح للريفي الساذج :

«فقلت لهم : قــد رأيت القصــور/ فقــالــوا : القصــور؟ ومــا هــذه؟ فإنا لنجهلها يا ولد/ فقلت اسمعـوا ياعيال . . اسمعوا . . القصر دار بحجم البلد/ فحكـوا القفـا وهمو يعجبـون/ ومـدوا رقـابهم سـائلين وهم خـائفـون : / وهل يسكن القصر جـن يطـوف طـواف العفـاريـت حـول القبـور/ وهل كنـت تمشي بجنب القصــور؟/ ألم يـــركبـوك؟/ ألم يخنقــوك؟/ »

ومع أن الشـاعـر يحاول استلهـام روح الشعب القـروي من منطلق تـوجـه اشتراكي كانت الدولة مقبلة عليه ، فإن لغة العلاج والتناول محل خلاف ، وهي كذلك منـذ بزوغ العصر الاشتراكي في معقلـه روسيا ، ونحن من أنصـار عدم النزول بـالشعر إلى الميـاه الراكـدة والضحلة بحجة الاشتراكيـة ، ومن قبل لقي الشاعر الروسي «مايكوفيسكي» مصيره الغامض في الدفاع عن لغة الشعر ضد الزعم الاشتراكي السائد يومئذ . . . ومع ذلك فاللـوحة جسر جيد للعبور فوقه من القرية إلى المدينة .

المدينة ومفردات الضياع :

ربما كان الجدار أبرز ملمح للمدينة يفـرض نفسه على عيون القادمين إليها

من الريف، ولذا عـاينه شعر المدينة في الأقطـار العربية، عاينـه السياب منذ البداية، يقول:

وتنـــاثـــر الضـــوء الضئيـل على البضـائع كـــالغبـــار

يـــرمي الظـلال على الظـــلال، كأنها اللحن الـــرتيب

ويـــــريـق ألـــــوان المغيـب البـــــاردات على الجدار

[في السوق القديم]

وإذا كان الجدار مع السيـاب معاينة ليس إلا في هذه الصـورة، فهو يمثل بالنسبة لعبدالوهاب البياتي مواجهة ذات فعل، يقول البياتي:

وعلى الجدار/ ضـــــــــــوء النهـــــــــــــــار/

يمتص أعـــوامي ويبصقهـــا دمـــا ضـــوء النهـــار/

[مسافر بلا حقائب]

ولكن الجدار عنـد حجازي يشكل رمـزا من رموز المعـاناة في المدينـة، وهو يتكرر في ديـوانه، «مدينة بـلا قلب» وكأنه يضطهد الشاعـر ويلاحقه أينما كان:

«وكـــــان الحائط العمـــــلاق يسحقنـي/ ويخنقني/ »

[كان لي قلب]

«يـــــا ويلــــه مـن لم يصـــــادف غير شمسهـــــا

غير البنـــــاء والسيـــــاج، والبنـــــاء والسيـــــاج

غير المربعـــــات، والمثلثـــــات، والـــــزجـــــاج

يـــــا أيها الأحيـــــاء تحت حـــــائط أصـــم...»

[إلى اللقاء]

«واجهنا الجدران الجمة/ واجهنا أسوارا . . أسلاكا
واجهنا أشواكا

[ميلاد الكلمات]

«رحـــــابـــــة الميــــــدان، والجدران تـل
تبين ثـــــــم تختفـــــــي وراء تـــــــل»

[أنا والمدينة]

ومن الواضح أن حجازي هو الـذي أبرز الجدار بـالشكل الذي يمثل عائقـا جوهـريا يصدم العين أينما تـوجهت في المدينة، ولـذا كان يلح على الشاعر عبر قصائد عديدة، وهذا الإلحاح يكشف عن وعي الشاعر بدلالة الجدران في المدينة.

وتتعـاون الأضـواء مع الجدران، فإذا كـانـت الجدران تحجب الـرؤيـة عن الأسرار الخبيئة وراءها، فالأنوار الباهرة تفجأ العين وتزعجها، ومصابيح المدينة ـ كما يقول السياب ـ «لم يسرج الزيت فيها، وتمسسه نار»، والغالب على شعراء المدينة، ولاسيما الريفيين منهم، عدم الارتيـاح لها، لذا نراها في الأعلم الأغلب موسومة بسمات التضـايق، فهي حزينة، شاحبة، مؤلمة، وهـي صفات نابعة من داخل الشعراء، يقول السياب:

«والنـــور تعصره المصـــابيح الحزانى في شحـــوب/
مثل الضبـاب على الطريق/ مـن كل حانـوت عتيق/
بين الـوجـوه الشـاحبـات، كأنـه نغم يـذوب/

[في السوق القديم]

فـالنور يـدور في ألفاظ تعمل على تعطيل الحاسـة، وهذا انعكـاس لنفس الشاعـر وتعطيل حـركته في المدينـة، وهو الذي جعـل شاعـرا كالبيـاتي يشعر بصدمة الأنوار:

«الضـوء يصـــدمني، وضـوضـاء المدينــة من بعيـد»

[مسافر بلا حقائب]

وكذلك يعاني حجازي من فضول المصابيح المملة المكرورة:

«وعين مصبـــــــــاح فضـــــــــولي ممـل
دسـت على شعـــــاعـــــه لما مــــــررت»

[أنا والمدينة]

مع أن مصباح حجـازي يبدو على نقيض مصابيح السياب والبيـاتي، فهو عنده كاشف وفاضح لأسرار الشاعر التي لا يـريد إظهارها على الملأ، فالأنوار معطلـة للداخل والخارج معـا، فإذا أراد إنسـان أن يستتر فإنها تفضحـه، وإذا أراد صفاء الرؤية تحجبه.

وفي مرحلـة الضياع هـذه قد يأتي الضـوء في صورة تشي بـالبهجة، كما هي عند حجازي:

«والنـــور حـــولي في فـــرح/ قـــوس قـــزح/
وأحـــرف مكتـــوبـة من الضيـــاء/ حـــاتي الجلاء/ »

[الطريق إلى السيدة]

ولكنها الخدعة، إذ الفـرح وحاتي الجلاء يقومان بـدور المفارقة لما يعتمل في نفس الشـاعر مـن ألم ممض، لأنه يحس بـالجوع، فهـو كما يقول في القصيـدة نفسهـا «بلا نقود جـائع حتى العياء» فكأن أفراح الضـوء في الخارج تهزأ من داخل الشاعر، وتتحدى أبسط الرغبات لديه في أن يسد رمقه.

ثم يأتي الضجيج والتزاحم.. المواصلات وكثرتها وتعقيد شبكاتها تضطر الناس إلى التزاحم والتدافع بـالمناكب، وتحفز الأعصاب إلى حـد العصاب، إن نهر المدينة يكـاد يفلت من بين جـدرانها، وفيضـان البشر يمتد، والجمـوع تجاوز أسـوارهـا، فكيف بالشاعـر إذا وجد نفسه مقذوفا في هذا العالم المتـلاطم؟ ربما كان أبناء المدن

لهم سبق معرفة وألفة للآلات المتحركة، لذا كان من الطبيعي ألا يأبهوا بها، لكن القروي يخشى الآلة ويفزع منها، يقارن حجازي بينه وبين أبناء المدينة:

«حتى إذا مر الترام/ لا يفزعون/ لكنني أخشى الترام/ »

[الطريق إلى السيدة]

وحجازي يشعر بالاختناق في زحام المدينة وضوضائها:

«الشوارع مختنقات مزدحمات/ أقدام لا تتوقف، سيارات/
تمشي بحريق البنزين/ »

[سلة ليمون]

وننبه إلى أن نفور حجازي من الآلة الصناعية في المدينة هنا، هو نفور رومانسي، غير قائم على تحليل أساليب الحياة، ومن ورائه شعر المرحلة طبعا، ولكن موقف حجازي سيتغير فيما بعد، حينما يعانق يوتوبيا صناعية في مدينة المستقبل، مما يؤكد أن حجازي يمر بمرحلة صدمة المدينة الأولية، ولسوف يتجاوزها، كما يقتضي التطور والنضج في الشاعر السوي.

وإيقاع الزمن في المدينة يلفت القروي، فالكثافة السكانية في الرقعة الجغرافية وضيق الشوارع التي تقوم البنايات على جانبيها يجعل هذه الشوارع ملأى بأناس، وهؤلاء الناس مسرعون إلى أعمالهم في المؤسسات والمستشفيات والمصانع والجامعات، فالوقت عندهم حساس، والسرعة هي الطابع العام في كل شيء، هذا ما سجله حجازي في أول نزوله للمدينة:

«ــ يا عم من أين الطريق/ أين طريق السيدة؟/
ــ أيمن قليلا ثم أيسر يابني/ قال ولم ينظر إليّ؟

. . . .

والناس يمضون سراعا/ لا يحفلون/
أشباحهم تمضي تباعا/ لا ينظرون/

[الطريق إلى السيدة]

وشيء طبيعي من أمـواج البشر في المدينـة أن تكـــون السرعـة طـابعهم العام، فهم يأكلـون واقفين، ويمشون مسرعين، وكأن أقـدامهم في سباق مع آجالهم، السرعة تحكم العلاقات بين الناس لما ينوء به كاهلهم، فالزمن عنصر مؤلم حقا في عالم المدينة، يكرر ذلك حجازي بصورة أخرى:

«وأهلهـا تحت اللهيب والغبار صـامتون/ ودائما على سفـر/

لـــو كلمـــوك يسألـــون: كم تكـــون ســـاعتك؟/

[رسالة إلى مدينة مجهولة]

والسرعـة تتدخل في إزعـاج أجمل العـواطف، عاطفـة الحب، ولكي يقف القارىء على مدى التطور وحدّته في القرن العشرين، نـذكره بالغزلية التي قالها شوقي نحو ١٨٩٣ تقريبا، وجاء فيها هذا البيت المشهور:

نظرة فابتسامة فسلام   فكـــلام فموعد فلقاء

وقد كان شوقي يعتبر هذه الغزلية من الجدة والحداثة بحيث تشكل صدمة للقارىء العـربي يومئـذ، واعتبر البيت المشار إليـه اختصارات لقصص الحب يسـاوق إيقاع الـزمن السريع، فكل كلمـة فيـه تمثل مـرحلة في قصـة الحب، بترتيبها الزمني، والإفادة من العطف بالفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب فتعمل على تنظيم الـزمن وتكثيفـه، ولننظر بعـد ذلك في شـاعر المدينـة المتأخـرة عن شوقي، يقول صلاح عبدالصبور:

«لما دخلنا في مـواكب البشر/ المسرعين الخطو نحـو الخبز والمؤونـة/ المسرعين الخطو نحـو الموت/ في جبهـة الطريق انفلتت ذراعهـا/ في نصفـه تبـاعدت، فـرقنـا مستعجل يشـد طفلتـه/ في آخـر الطريق، تقـت ـ مـا استطعت ـ لـو رأيت مـا لـــون عينيهـا/ وحين شـــارفنـا ذرى الميـــدان غمغمت بـــدون صـوت/ كأنها تسألني . . من أنت؟»

[أغنية من فيينا]

هي صورة للحب من مدينة القرن العشرين، الشاعر يحب امرأة قبل أن يرى لون عينيها، ولم نشعر بالوقت الذي تعلقت فيه بذراعه، والعابر السريع المهموم بلقمة العيش يحمل طفلته يفرق بين العاشقين تفريقا لا يلتئم، يتم ذلك كله في طريق واحد دون إعداد وبلا ترتيب وبلا حسبان، انتهت قصة الحب قبل أن تبدأ، فهي في النهاية تسأل عن هذا العاشق، إن الزمن في قصيدة صلاح عبدالصبور تجاوز بكثير زمن أحمد شوقي، مع أن الفارق الزمني بين الشاعرين ليس شاسعا، فأمير الشعراء محسوب في النهاية على القرن العشرين ذاته.

ولصلاح عبدالصبور أبيات أخرى تعمق إيقاع الزمن، وتعمد مباشرة لمعارضة الزمن عند شوقي، فقد وظف البيت السابق ليكشف عن متغيرات الزمن بعد شوقي:

«الحب يا رفيقتي قد كان/ في أول الزمان/ يخضع للترتيب والحسبان/

نظرة فابتسامة فسلام/ فكلام فموعد فلقاء/

اليوم يا عجائب الزمان/ قد يلتقي في الحب عاشقان/ من قبل أن يبتسما/

. . . .

الحب في هذا الزمان يا رفيقتي/ كالحزن لا يعيش إلا لحظة البكاء/

أو لحظة الشبق/ الحب بالفطانة اختنق/ »[(1)]

[الحب في هذا الزمان]

وإن كانت أبيات عبدالصبور الأخيرة تعمق روح العصر، غير أنها تؤدي ذلك بتجريد ومباشرة، فهي أقل فنيا من الصورة الأولى التي اعتمدت التعبير بالصورة.

١ـ ننبه إلى أن تجربتي الحب عند صلاح الوارد ذكرهما لا ينتميان لمرحلة الرومانسية في شعر المدينة، وإنما ذكرناهما استئناسا على إيقاع الزمن السريع في مدينة القرن العشرين.

وقد حذا محمد إبراهيم أبوسنة حذو الرواد بشكل تقريري، فرصد عنصر الزمن:

«أعرف أن مدينتهم سقطت بين عقارب ساعة/ الكل يطيل النظر إلى ساعته/

عفوا إن الزمن يمر»

[حين فقدتك]

وترسم الشاعر أمل دنقل خطى الرواد كذلك قبل أن يستقل بلغته، فقرر عنصر الزمن في ديوانه الأول «مقتل القمر»:

«الناس هنا . . في المدن الكبرى . . ساعات/

لا تتخلف/ لا تتوقف/ لا تتصرف

آلات/ آلات/ آلات/

[ماريا]

وفي هذا الزحام الشديد والإيقاع السريع لعنصر الزمن يبرز عنصر جديد من عناصر الضياع والغربة في المدينة، هو جهالة الأسماء، فالناس ساهمون لا يعرف بعضهم بعضا كما يقول حجازي في «الطريق إلى السيدة»، والشاعر في المدينة شبح يسير بين ناطحات السحاب في المدينة التي يسكنها أناس كما يقول يوسف الخال في قصيدة «الوحدة»، وكلمة أناس هكذا نكرة مجهولة، فالناس في المدينة أشباح تتحرك بين الأبنية الشاهقة كما لاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل بحق.

في هذه الجهالة يموت الناس ولا يتعرف عليهم أحد، لأن الناس في المدن الكبرى ليسوا أكثر من عدد، يلحظ حجازي طفلا دهسته سيارة في أحد الميادين:

«قـالـوا: ابـن من؟/ ولم يجب أحـد/ فليس يعـرف اسمـه سـواه/ يـا ولداه!/ قيلت وغـاب القـائل الحزين/ والتقت العيـون بالعيـون/ ولم يجب أحد/ فالناس في المدائن الكبرى عدد/ جـاء ولد/ مات ولد/

[مقتل صبي]

وتكررت الصورة عنـد محمد إبراهيم أبوسنـة، مع طفلة دهسها الترام، وألقى الشاعر بعبء الحادث على إشارة المرور، وربما كـان استخداما موفقا لاستغلال مفردات المدينة حين اتكأ على الضوءين، الأحمر والأخضر، اللذين لم تحسن الطفلة التعامل معهما فكانت ضحية:

«بالأمس يـا حبيبتي.. خرجت للطـريق/ لأقرأ الهمـوم في العيون/ همومهم أولئك الـذين يعبرون/ في شـارع المدينـة الحزين/ لعل هم وحـدتي يهون/ إشـارة حمراء: قف/ إشـارة خضراء: من هنـا انصرف/ وفجأة تـوقف الترام/ وطوق الزحام جثة لطفلة تنام في الدماء/ »

[في الطريق]

وإذا كانت جهـالة الأسماء لا تنكشف في هـذه الصورة، فقـد كشف عنها أبوسنة في ديوانه اللاحق «الصراخ في الآبار المهجورة»:

«ولا وجه بين الزحام تلوح لنا ألفته/ كأنا عرفناه قبل الحياة/ »

وجهالـة الأسماء بالضرورة تنعكـس على الشاعـر، فحجازي فقـد اسمه في المدينة، يوم انتهت كل رموز قصيدته «أنا والمدينة» إلى الضياع، وأدى ذلك إلى ضيـاع الشاعـر نفسه، وعبر عن ذلك مـرتين في القصيدة، الأولى حين نـادى عليـه الحارس قـائلا: «من أنت يـا... من أنت؟»، حيث لا يعقب حـرف النداء منادى، وتقوم النقط التي وضعها الشاعر بعد حرف النداء بدور جهالة الاسم، في وعي تام بكتابة القصيدة، فالنقط التي اتخذها أعداء الشعر الجديد مرتكزا للهجوم عليه، هي أحد تكنيكات الشعر الجديد، وتقول بعض الأشياء

التي لم تقل، وبالنقط عبر حجازي عن جهالة اسمه، ثم كشف عن ذلك في آخر القصيدة:

«وصرت ضائعا، بدون اسم/ هذا أنا.. وهذه مدينتي»

ويتطور شعور الاغتراب في المدينة إلى ما يمكن أن نسميه العجز عن التواصل، وهو شعور عام لدى شعراء المدينة العرب، رأيناه عند صلاح عبدالصبور في ديوانه الأول:

«بيننا ياجارتي بحر عميق/ بيننا يا جارتي بحر من العجز رهيب وعميق/ وأنا لست بقرصان ولم أركب سفينة/ بيننا ياجارتي سبع صحاري/ وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا/ »

[لحن]

إن تكرار كلمة «جارتي» إلحاح في الرغبة، والجيرة مثير قوي، وقصص «بنت الجيران» في المدن شهيرة، ومع ذلك يحول بين الشاعر ورغبته عنصران من المتناهي في الكبر، هما: البحر، والصحراء، وكلاهما عائق معروف، لأنه ممتلىء بالمخاوف والمجهول.

وفي ليلة شتائية، تفرق الصحاب كل في طريق، وأغلق الجميع أبوابهم، ولاذ كل بمدفأته ـ على الحقيقة أو المجاز ـــ إلا الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، الذي لم يمتلك مدفأة مثلهم، لكنه عقب:

«لو يعلمون يا مدينتي/ الدفء ليس مدفأة/ الدفء ليس في الغطاء/ الدفء في مودة اللقاء/ الدفء في قلوبنا. لو حطمت جليدها/ لو تبدأ العواطف الخرساء/ حديثها/ »

[أنامل الجليد]

وكان العجز عن التواصل من أسباب الشقاء الذي عانى منه السياب في

واقع حياته بين جدران المدينة، فطالما بحث عبثا عن قلب يخفق بحبه فلم يجد ما يهدهد وشوشة المراهقة وحسيسها وهي تدب في أعصابه وتؤرق سكينته، ولذلك نعى أبو سنة على المدينة فقرها في الحب، وسيطرت عليه الفكرة في كثير من تجارب ديوانه الأول:

«**لكن يا حبي أعرف أن مدينتهم/ لا تعطي إن جادت أكثر من حب واحد**»، ويجب ملاحظة أن الشاعر أضاف المدينة إلى ضمير الغائب، وفي هذا نفور غير مصحوب بأي نوع من الشفقة، لأنه برأ ساحته من الانتماء إلى المدينة بهذه الإضافة التي تكررت أكثر من مرة في قصيدته «حين فقدتك»، ولأن الشاعر طوال ديوانه الأول يحاول ــ كما لاحظ الدكتور عبدالقادر القط ــ أن يربط حبه ببعض مظاهر الضياع في المدينة، كانت صورة الحبيبة شاحبة الوجود، لأنها تنبع من الشعور الغامض، وغموض حبه وعدم الخلوص في عاطفته يوقعه أحيانا في صور بينة التكلف:

«**ولأني كمسافر/ أنزل قهرا قبل محطته/ من آخر قاطرة كانت ستمر/ أشعر أن شتاء يعصر هذا القلب/ حين فقدتك**»

فهو يسقط في الرومانسية في حين يوهم نفسه بالابتعاد عنها.

وفقدان التواصل يؤدي إلى الشعور بالإخفاق والانسحاب من المجتمع، ما لم يجد الإنسان فيه ما يتوخاه من أحلام، فلم يحقق من الهوى الصعب ما يربطه بالمدينة، وآلية المنطق تحرك الجموع، وتجعل من الذات المفردة ضالة في طريقها، تتحول وتسير وحيدة، تعلك صدمة المدينة أحلامها على انفراد، فإذا انتصرت أو انسحقت ففي إطار وجودها الخاص، ومادامت رهينة بالإطار الضيق ملتزمة بالمنطق الذاتي، فلتصنع الذات ما تشاء، وكيف تشاء، في غيبة من الجماعة التي لا تأبه ولا تلتفت إلى أحد، وهو ماعبر عنه حجازي في قصيدة «لا أحد»:

«رأيت نفسي أعبر الشارع، عـاري الجسد/ أغض طرفي خجلا من عـورتي/ ثم أمده لأستجدي التفـاتا عـابرا/ نظرة إشفـاق علي من أحد/ فلم أجـد/ إذن. . لو أنني ـ لا قدر الله ـ سجنت ثم عدت جائعا/ يمنعني من السؤال الكبرياء/ فلن يرد بعض جـوعي واحـد مـن هـؤلاء/ هـذا الـزحـام لا أحـد/ »

والانسحاب المرتبط باللاأحد تصل حـدة الشعور به إلى مـاهو أبعـد من الحياة، ففي قصيدة «السر» لأبو سنـة، وهي قصيدة ناجحة تجمع بين الخاص والعام، بحيث يقنعنـا أنه يعبر عنا من خـلال قضيته الخاصة وحتى ولـو كان يغلق أبواب الحياة بهذا العنف:

«في صمت أحمل كفنـك/ وادخل قبرك/ لا غيرك سـوف يصلي مـن أجلك»

ثم يأتي بصور متنوعة من المدينة ذات الصوت المبحوح والزمن المتوقف عند منتصف الليل ومناديل العشاق التي تمزقت على سـور حديقتهم، لأن الإبحار محال، إلى أن يقول:

«لا أحـد يفك وبـرميثيـوس الموثـق/ لا أحـد يشير إلى المينـاء/ الأحبـاب افترقـوا دون وداع/ الأحبـاب اجتمعـوا دون عنـاق/ فـإذا جـاء حـديث الأشـواق/ ابتلـت جبهتهم/ حتـى تنقـذهـم كلمات نفـاق».

ويلازم الانسحـاب من المجتمع شعـور بالـوحدة والـوحشة، وهـو شعور يخلق ثنائية:

«الأنا/ الآخر»، فما لم يرتبط الإنسان بالإنسان بعيدا عن العلاقات المادية، تصبح الحيـاة في المدينة مفـرغة من أجمل مـا فيها، وتدفـع بالإنسـان المثالي إلى الركن النائي:

«طرقت نـوادي الأصحاب لم أعثر على صـاحب/ وعدت تدعني الأبـواب والبواب والحاجب/ يدحرجني امتداد طريق/ طريـق مقفر شاحب/ لآخر مقفر شاحب/

....

«وفي عيني سؤال طاف يستجدي/ خيال صديق/ تراب صديق/ ويصرخ: إنني وحدي/ ويا مصباح مثلك ساهر وحدي/ وبعت صديقتي بوداع»

[حجازي: كان لي قلب]

هنا ثلاثة موانع تحول بين الشاعر والناس، تجيء متتالية فلا تدع للشاعر منفذا، فالأبواب كلها مغلقة، ليس بينها باب لأمل إنساني، على النقيض من الأبواب الريفية المفتوحة، وزيادة على الأبواب هناك البواب، مانع آخر يحجب اللقاء، وظاهر الأبواب المغلقة في المدينة تنطوي في باطنها على عدم التعارف، ظاهرة يستنكرها الريفي ويفزع منها. الإنسان في المدينة لا يعرف جاره في كثير من الحالات، والحاجب مانع ثالث في دائرة الأعمال، ولذا يعود المصباح من جديد مؤنسا لوحدة الشاعر، فهو الحارس اليقظ السهران معه بعد أن ودع صديقته الريفية.

وإنما ولد الثنائية في أعماق الشاعر شيئان: فقدانه الحبيبة القروية، وفقدانه الصديق في المدينة، والحب في العاطفة الغرامية أو الاستغراق في الصداقة قد يكون المخرج من قبضة الثنائية، حيث يتقوى به على مصاعب الحياة، فليس الجوع ولا العري ما حرم الشاعر من الدفء، ولكن فقدان الحبيب والصديق، ولعل هذا المعنى هو الذي تطرق إلى قصيدة «أنامل الجليد» للشاعر محمد أبوسنة، ولكن هل صحيح ما يقوله الشعراء هنا عن حقيقة الدفء، أو أنها حالة شعرية مرتهنة بلحظة القصيدة؟

واضح أن أي ارتكاز شعري في قصيدة على معنى لا يمنع ارتكازا على معنى آخر في قصائد أخرى وإلا فإن الوحدة وما فيها من وحشة لا تطرد الفقر والجوع من الساحة، فشاعرنا حجازي بعد وصوله إلى المدينة قادما من قريته بلا نقود، وطرد من غرفته لأنه لا يمتلك إيجارها، هام على وجهه في شوارع المدينة اللا برنثية محدثا نفسه بالحرص على النقود:

«لا. . لن أعود/ لا. . لن أعود ثانيا بلا نقود/ يا قاهرة»

وإذا تصفحنا تجربة شاعر مثل عبدالعزيز المقالح، وجدناه يؤكد لنا هذه الحقيقة، فهو يعاني الوحدة بعد فراق الأحباب وفقدان التواصل، يقول في قصيدته «الكتابة للموت»:

«إن عدت إلى الدار، وأفلت وجهي من أظفار الغربة كيف أراهم؟/ من سيدل القلب المشتاق على أبواب مدينتهم؟/ ويلي من زمن أبقى فيه وحيد الظل، وحيد الصوت/ أقرأ نفسي، أستنجد بالدمع وجوه الأحجار/ أقرأ أبوابا موصدة، وصدورا لا تفتح»

هذه إذن هي المدينة في عيون الشعراء، الرفض والنقمة والأسى على حياة مفروضة، وعلى الضياع في مدن الأشباح، ضياع وغربة ووحدة، انعكست معاناتهم اليومية على تجاربهم المريرة كأفراد يتمتعون بشفافية فكان الروح الرومانسي الأسيان ملاذهم إما ضاقت بهم سبل الحياة في المجتمع الذي تخلى عن الإنسانية أو تخلت هي عنه.

ولم تقف صدمة المدينة بالشاعر العربي عند هذا الحد، فهو في أزمة الضياع كان يبحث له عن مخرج، ومن أهم الملامح التي حاول التشبث بها، استرجاع القرية، إن على الحقيقة أو على المجاز، مما ولد فيه ثنائية أخرى، هي الشق الثاني من صدمة المدينة.

الفصل الأول

ثنائية : القرية / المدينة

في المجتمع القروي يعيش مزارعون مستقرون، يخططون وينظمون أعمالهم، متكيفون مع قوانين الطبيعة، آخذون في اعتبارهم مواسم الحصاد، طموحاتهم محدودة مقصورة على الحاجي والضروري، وهم يتجاوزون خيبة الأمل ويستخلصون منها حكمة عملية تخفف عنهم متاعبهم. . العمل قاس، أجل. . ولكن الغلة تكفي لا لإغنائهم، بل لحمايتهم من المجاعة، ليسوا شعبا كئيبا، هم في الغالب سعداء مطمئنون، لأنهم لا يأملون في حياة أفضل، ويجهلون ما تسميه الحضارة الغربية «اللارضا»، لا يعانون، بعيدون عن التوترات النفسية الناجمة عن الاحتكاك بالآخرين، والتسامح يفرّج توًّا وفي اللحظة نفسها توتراتهم، والجواب المادي أو الروحي جاهز في مقابلة أي انفعال أو قلق، بحيث يتيسر الارتكاس دون إخلال بالنظام الداخلي أو الخارجي الذي يحدد عالمهم، مجتمع تسوده العلاقات الأولية هذه العلاقات المنبثقة أساسا من حياة الريف، كما تسوده الرقابة الأولية حيث الأفراد معروفون للجميع، وتقوم فيه الاتصالات والتفاعلات الاجتماعية بين الأفراد على أساس البعد أو القرب، وأهل الريف أكثر تجانسا، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف، وهم أكثر إيمانا بالقضاء والقدر، مما قلل نسبة الأمراض العصبية والعلل النفسية في القرية عما هي عليه في الحضر. وكل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المديني الذي يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعي وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية(١).

هذه تقريبا هي الصفات العامة للمجتمع الريفي، الذي لا حاجة فيه إلى الحصون والحراس، يعيش فيه الريفيون بطمأنينة تضع نفسها فيما يجاوز الأمل وعدم الرضا، ومن هذا المجتمع نزح الشاعر الريفي إلى المدينة، يحمل قريته دائما بين جوانحه، ويجتاحه الحنين إلى قريته من حين إلى آخر، لاسيما إذا حزبه أمر المدينة.

والحنين إلى الريف ـ وإن كان ضربا من الحنين إلى الوطن ـ يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح في المدينة، وما يلقاه الشاعر الريفي في مجتمعها من صراعات شتى، فيهرب الشاعر ــ ولو في الخيال ـ إلى قريته بسماتها الإنسانية، وتظل القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المديني، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع.

هذا الحنين لدى شعرائنا مظهر من مظاهر الرومانسية التي خلفت بعض سحاباتها، فشعراؤنا وإن كانوا ينتسبون إلى غير الرومانسية لم يتخلصوا كلية من بعض سماتها، فالشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ينزف حنينا إلى قريته في أكثر من قصيدة تحمل مهمة التعبير عن قلقه وضياعه في مجتمع المدينة، فهو إذا غنى فإنما يغني لتضيء كلماته في ليل القرى :

«يا أيها الإنسان في الريف البعيد
أدعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين، لو صادفتها،
أن تقرأ الشوق الملح إلى الفرح
شوقا إلى فرح يدوم
فرح يشيع بداخل الأعماق، يضحك في الضلوع
....
إني أحبك أيها الإنسان في الريف البعيد
وإليك جئت وفي فمي هذا النشيد
يا من تمر ولا تقف

عند الذي لم يُلقِ بالا للسكارى والستائر والغرف
وأتى إليك، إلى فضائك بالنغم
. . . .
وأنا ابن ريف
ودعت أهلي وانتجعت هنا،
لكن قبر أبي بقريتنا هناك، يحفه الصبار
وهناك مازالت لنا في الأفق دار»

[لمن نغني: مدينة بلا قلب]

وقد يكـون هذا الحنين إلى القريـة منبثقا عن صورة أو مـوقف وقعت عليه عين الشاعر وهو في المدينة، فيؤدي ذلك إلى استثارة وجدان الشاعر المتعلق بالقرية:

«تأتي إليّ عبر طفل
يسير وحده، وحينما أضل
وتثقل الأحزان روحي، حينما أتوه
أقول يا عين اطلبيه!
مازلت طفلا يا أبي، مازالت الآلام،
أكبر مني، ما استطعت أن أنام،
فتستجيب يا أبي، ومثلما كنت تعود في أماسيَّ الشتاء
تأتي إليّ
عباءتك
لا تفتأ الرياح تستثيرها، تشدها إلى الوراء
كأنها شراع مركب يصارع الأنواء
ووجهك الحمول يفرش الرضا على العناء
وفي يديك من نبات الأرض ما جمعته، وفي اللسان رفرفت تحية المساء

ومثل غيم في ليالي الصيف يترك السماء للقمر
تنقشع الأحزان من روحي، وأحضنك
بجفن عيني أحضنك
وأستضيفك المساء كله . . حتى السحر»

[رسالة إلى مدينة مجهولة: مدينة بلا قلب]

إن الأب يقوم بدور الحماية بالنسبة للطفل، والشاعر يصرح بأنه مازال طفلا، فإذا انفصل عن القرية بهذا الشعور فقد بالتالي الحماية في المدينة، والعباءة حماية أخرى وكأن الطفل/ الشاعر في حمايتين، ولا بدع أن تستثير الذاكرة العباءة مع الأب، وتصوير العباءة والرياح تشدها إلى الوراء بشراع المركب في مصارعة الأنواء صورة رمزية للطفل الضائع في المدينة وهو يغالب ويعاني ألوانا من المكابدة ويخشى على نفسه من التمزق، فيلجأ إلى ملاذ الطفولة في الحماية: القرية ـ الأب والعباءة.

وإذا كان الشاعر يستثار لأنه رأى طفلا في شوارع المدينة فتذكر طفولته، وجرّ ته هذه الذكرى إلى صنيع والده به في تلك الفترة، فقد أثارته كذلك سلة الليمون، ينادي عليها بائعها رخيصة ضائعة في المدينة كضياع الشاعر، ويتذكر رحلة الليمون من القرية إلى المدينة:

سلة ليمون، غادرت القرية في الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالطل
سابحة في أمواج الظل
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه! من روّعها؟ أي يد جاعت، قطفتها هذا الفجر؟
حملتها في غبش الإصباح

. . . .

مسكين

لا أحد يشمك يا ليمون

والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات

. . . .

سلة ليمون

وقعت فيها عيني . . فتذكرت القرية

[سلة ليمون: مدينة بلا قلب]

يمكن اعتبار «سلة ليمون» صورة رمزية للشاعر، فهو ينتمي إلى ماينتمي إليه الليمون، فكلاهما قروي نازح من القرية إلى المدينة، وكلاهما ينادي على نفسه بمحزون الصوت، يستجدي المارة، وكلاهما قدم وفيه نضارة الريف ونداه الفجري، وكلاهما عانى من قسوة المدينة، و«سلة ليمون» ترصد مشهدا يوميا في حياة المدينة، «ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الإطار العام لنتاج الشاعر، وربطها به، وملاحظة ما فيها من إشارات إلى الريف والمدينة، وما يتخللها من تعاطف غير عادي بين الشاعر والليمون، كل هذا يتخطى بها حدود الدلالة الظاهرية المحدودة، إلى مستوى آخر هو الإيحاء الباطني العميق، بحيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية ــ بدءا من القرية حتى المدينة ــ في رحلة الهوان التي مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما ــ الشاعر والليمون ــ عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية في القرية بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاء وفطرية وانسجام، إلى البيئة الحضرية في المدينة، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية لا مكان فيها للتعاطف والإشفاق. . . وفي هذه الغربة المشتركة لا تعجب أن يبصر الشاعر في سلة الليمون صورة لحياته الخاصة، وأن يتحدث عنها بنبرة الحسرة المشفقة، فلا تدري هل يتحدث عن الليمون حقيقة، أو يتحدث عن نفسه؟!»[٢].

وقد ظل الحنين يعاود حجازي إلى القرية بين الحين والحين، لاسيما إذا شعر بالمفارقة بين جمود المدينة ورهبة شوارعها، وزحامها، وخلوّها من نظرة الإشفاق، على عكس القرية الخالية من الازدحام، واصطناع الزهر في آنية النحاس، ومعرفة حجازي بالقرية جعلته يعرف المدينة، والعكس صحيح فإذا وصف القرية فإنه يستحضر نقيض المدينة على ماتكشف عنه رحلته إلى الريف.

في قصيدة «الرحلة إلى الريف» التي كتبها حجازي سنة ١٩٦٠، يضع الشاعر المكان في القرية والمدينة موضع المفارقة، وقد أحسن حين جعل النقلة بين المكانين عبر «القطار»، هذا المفرز المديني الذي يختصر الزمان والمكان معا، والقطار يجعل المفارقة حية قائمة في الأحاسيس يدركها كل من عاش التجربة، ومحطة القطار هي آخر ما يعانيه المسافر من المدينة:

محطة في أسفل المدينة
مسقوفة تضاء في نصف النهار
مواكب المسافرين ضجة حزينة
وساعة تحصي عذاب الانتظار

الصورة واقعية، وبالتأمل في المكان نجده ينتمي إلى المغلق، فالمحطة «مسقوفة» وقد يكون السقف مع المغلق حماية، ولكن الشاعر يعقب بصفة أخرى «تضاء في نصف النهار» وهي صفة تبرز السلبية في حرمان المكان من الانفتاح على الطبيعة ـ ضوءا وشمسا وهواء ـ يضاف إلى ذلك أن المكان المحصور غاص بمواكب المسافرين مصحوب بالضجة الحزينة، مما جعل الانتظار في هذا المكان صورة من العذاب، ولا شك أن ذلك إدانة للمكان.

وتبدأ الحركة الثانية في المقطع الأول بصورة واقعية كذلك:

وصفّر القطار
اثّاقلتْ أقدامه وسار. . ثم سار

لاقتة تراجعت

صبية لم تستطع به اللحاق . . شيعته في انكسار

وهي صورة مرسومة بدقة من واقع الحياة اليومية في هـذا المكان. وبالحركة الثالثة ينتهي المقطع الأول:

وغادر المدينة

ترنح الضجيج في المدى . . ثم ارتمى سكينة

والمقطع الثـاني من حـركتين: الأولى استرجاع للمـدينـة ككل، وليس من محطة القطـار، والتسلسل طبيعي، فالمسـافر كان معـايشـا للمحطـة حين كان محايثا لها، ولكن بالانفصال عنها يستعيد الصورة الكلية لعذاب المدينة:

الكل متعبون، والدخان

تغزله أنوفهم، تغزله مدخنة القطار

العائدون من شوارع الغبار

من مطحن الأعصاب، من مائدة القمار

من المدينة

أرْخَوْا رؤوسهم على حوائط القطار

كأنهم عجائز تهدموا على جدار

كأنهم مهاجرون

تكدسوا على سفينة

كأنهم جرحى وقد عادوا من الميدان

يستعرضون في أسى . . ما كان

وفعل المدينـة في البشر تتكفل بـه ثـلاث صور، العجـائز المتهـدمـون على الجدار، والمهاجـرون المتكدسـون على سفينة، والجرحى العـائدون من الميدان، وثلاثتهـا تتلاقى في الضعف، وفي مقـابل ذلك تأتي الحركة الثـانية في المقطع، مستمدة من الريف العام كما يراه المسـافر بالقطار:

وارتجفت أغصان

وأجفلت أطيار

تفرقت . وامتدت الخضرة

حيث التقت في الأفق بالأشجار

وفي المقطع الثالث تهدأ صورة المدينة في مقابل الاسترسال أمام الصورة ريفية ، المدينة لا تخطر إلا صدى من أصداء الذكريات الشائهة ، فالجدار يرد أن الشاعر فرحان بالمكان المنفتح ، والازدحام في مقابل الفراغ والمدى المتناهي ، الكبر، واصطناع الزرع في آنية النحاس مقابل الخضرة الصافية الطازجة في طبيعة ، والطبيعة والمدى المفتوح ، والمنخفض ـ النبات ـ يرضع العلو ـ سماء ـ، ونتاج ذلك كله يورث الصدق في مقابل زيف المدينة ، ويورث ثبات في مقابل التلون ، والخلاصة أن المكان الريفي يولد الحرية :

أمامنا لا سقف ، ولا جدار

أمامنا المدى مخضوضر في المغرب الشتوي ، صافي الاخضرار

أين ازدحام الناس؟

أين اصطناع الزرع في آنية النحاس؟

هنا المدى لا يعرف الحراس

هنا أنا حر، هنا الطيور تستطيع أن تطير

هنا النبات لا يزال أخضر الرداء

كيوم كان

ولا يزال يرضع السماء

كيوم كان

هنا الحقيقة التي لا تعرف التلون المقيت

هنا الدوام والثبوت

حتى هنا الأحزان لا تموت

والأحزان المعمرة ليست إدانة للمكـان، ولكنها في سياق الصورة تعبير عن الوفاء الريفي للمفقود، وهذه صفة تضاف إلى الصدق والثبوت.

والمقطع الرابع يتـوجه فيـه الخطاب إلى الحقول، المكـان المنفتح على الكون كلـه، والـذي يحتضن المخلـوقـات كلها، فـالطـائر ــ هـوائي ــ، والبهيم ــ منخفض ــ، العاقل ــ الإنسان، وغير العـاقل، والنسيم هـوائي كالطـائر، وقطعان الغيوم علـو، مع النبات المنخفض، أي أن الوجـود كله في انسجام، يعمل كل في خدمة وإسعاد الآخرين:

أيتها الحقول يا نقية الألوان
يا بيدر الطائر، يا مرعى البهيم
لو أنني نزلتك الآن فتحت لي الذراع
لو أنني مشيت ما وجدت من يقول: قف
يا موطني القديم
نسيمك الحامل قطعان الغيوم
فيه من الغروب والشتاء والنبات
العبق الوسنان والأحزان
والذكريات
عند المسيل يذكرون أن إبراهيم مات
وهذه الصفصافة الدائمة النواح
تسكنها الأرواح

إن عين الشـاعـر وأحاسيسـه مـركـزة أكثر من المقطع السـابق على المكـان الريفي، والمدينة توارت أكثر، حيث لا تخطر إلا في مقابلة السائر الذي لا يجد من يوقفه، والأحـزان هنا تلقي ضوءا على أحزان المقطع السـابق في ديمومتها، لأنها صريحة في ارتبـاطها بمـوت إبـراهيم، وإبراهيـم هكذا غفل من الهويـة، يصبح رمـزا لأي إنسان ريفي، لايحزن من أجلـه الناس فقط، ولكن الطبيعـة

تشارك في مأتمه، وهـذا ما يجعل المكـان الريفي خلّاقـا مبدعـا، ولذلك ينهي الشاعر المقطع بتمازج شـديد بين الزمان والمكان، وهو قمـة التوحد القادم عبر عبقرية المكان:

لكل شيء هاهنا تاريخ
كل مكان أسبل الجفن على زمان
وها هنا . . كل مكان يعرف الإنسان

والمقطع الخامس استرجاع لماضيـه في موطنه القديم، وهـذا الاسترجاع هو الطريقة المثلى لغسل مـافي صدره من دخان المدينة، عبر الحنان الـذي يعمُر به المكان الريفي، ورفاق الطفولة.

والمكان في المقطع السادس ريفي كامل لا تخطر فيه المدينة صراحة أو ظلا، أي أن المدينة تُنوسيت تماما أمام الموطن القديم:

يا موطني القديم
هذا أنا أفتح صدري للنسيم
هذا أنا أرسل عيني خلف قطعان الغيوم
حيث تبين من بعيد مئذنة
قصيرة ولم يزخرفها أحد
لكنها وقد أحاطتها أشعة الغروب
تبين صفراء على قتامة الشجر

النسيم، والغيوم، علـوي وأفقي ممتد ومنفتح ومتناه في الكبر، وهـذا معناه أن الامتداد والانفتـاح والتناهي في الكبر موجـود في داخل الشاعر وقـد أيقظه المكـان، والمئـذنـة علـوي رأسي، وكـونها غير مـزخـرفـة وقصيرة فـذلك ينتج البسـاطة، ومع ذلـك فهي ليست عاطلـة من الـزينـة، فقد ازّينت وأخـذت زخـرفها من الطبيعـة، وفـوق ذلك كله فـالمئذنـة صـاعدة إلى السماء ودلالتهـا

الروحيـة تفوق أي اعتبار آخر لاسيما في المكـان الريفي، ولذلك يختم الشـاعر مقطعه وقصيدته بهذا النشاط النفسي الذي يستيقظ بسبب من المكان:

النفس واهنة
لكنها تستيقظ الآن على عطر غريب
تستنشق الأيام منه، تذكر الأسماء
تلتمس الدروب

وإذا كانت الواقعية قد ترددت في دراسـة هذه القصيدة أكثر من مرة، فإن الموضـوع الذي عـالجه الشاعـر مـوضوع رومـانسي، فقد كـان الهرب من وهج المدينة وجحيمها إلى الـريف مظهرا من مظاهر الرومانسيـة، وهذا يدل على أن الشاعـر وإن كان يحاول الدخول إلى الـواقعية في تعبيره فإن الرومانسيـة لا تزال عالقة بنفسه، ولم يستطع التخلص منها.

وكما رمز الليمون لحجازي، فإن الشاعـر العراقي سعدي يوسف يستوحي الليمون وخضرته، ويسأله عن طعم ليـاليه، وذلك في قصيدته «تطُلّع»، لأن الشاعر مثل حجازي يعيش في تيه المدينة، ومع الليمون يبكي سعدي يوسف ما فقده من بشريات الفجر، وما كاد ينساه من صدق الإيمان:

يا خضرة الليمون / يا مطرا أزرق، في الليل أناديه
أسأله طعم لياليه
ياخضرة الليمون. عيناي في التيه
. . . .
كفاك ما طوّفت. . إن البحار
لم يبق فيها ستار
. . . .
يا خضرة الليمون، هبي فؤادي قطرة من مطر

أزرق في الليل أناديه

. . . .

أمس سألت النجم . . إن النجوم

بعيدة عني

ألمس أغصانك . . أبكي على شيء فقدناه

لولاه . . لولا هذه الآه

لكان حتى الفجر لا يحمل البشرى ، ولا تزهر عيناه

. . . .

يا خضرة الليمون

هبي دمي الصدق ،

هبيني كيف أحياه

أكاد في الإيمان أنساه

[تطلع : الأعمال الشعرية ، ص ٤٥٦ ، ٤٥٧]

وسواء كان الخطاب في قوله : «وأنت يا نهرا من الليمون» موجها إلى قريته أو حبيبته ، أو غيرهما ، فإن الشاعر يستعير مادته من الليمون كي يعرب عن مشاعر الاغتراب والحنين للوطن الريفي .

إن خضرة الليمون والمطر الأزرق إثارة لحاسة البصر، والنداء في الليل يثير حاسة السمع ، وطعم الليالي يثير حاسة الذوق ، ولمس الأغصان إثارة للجلد ، وربما كان الجلد مرجعا للأحاسيس جميعها ، ومعنى هذا أن الشاعر أثار أحاسيس الإنسان جملة وتفصيلا ، ولكنه لم يكتف بذلك ، بل عمد إلى إثارة ماهو أكثر من الأحاسيس بدعوته نفسه للكف عن التطواف فلم يعد ما يحتاج إلى الكشف وأثبتت التجربة أن الوطن الريفي هو الأصل وهو آخر المطاف ، كما أن البكاء على المفقود، طلبا للفجر الفاقد للبشرى ، في حاجة ماسة إلى جرعة من الصدق والإيمان ، وهما اللذان يمنحان القلب دمه ونبضه الحي ،

وهنا نلمح أن الصورة عند سعدي سعت للذهاب بعيدا عن فطرية الصورة عند حجازي، على عادة سعدي في الإفادة ممن سبقوه، في اختيار أفضل ما عندهم وتنميته بطريقته الخاصة.

ولكن الليمون عند حجازي وسعدي متفق في التعامل مع المتناهي في الصغر الذي يكثف الوجود، وقد قام بهذه المهمة في شعر الشاعرين، بحيث كان منطلقا ومحورا تدور عليه القصيدة عند كل منهما، ويرتبط عند كل منهما بمظاهر الطبيعة كما أنه جمع بين الداخل والخارج.

إن أحلام يقظة كهذه دعوة للعامودية، حيث القارىء مدعو للحلم، ويعتبر هذا الشعر من الشعر الكوني المستقل عن الحبكة التي تتميز بها حكايات الأطفال، مع الليمون وخضرته مطلوب منا أن ننخرط في عالم الخضرة، وهو عالم ليس للبلادة والخدر كما يتهمه برجسون(٣)، والواقع أن الخضرة وهي مرتبطة بالقوى التصغيرية فإن عالم الخضرة يصبح عظيما في صغره، وحاداً في رقته، وطازج الحيوية في خضرته.

ويصنع صلاح عبدالصبور حالة من الارتداد، إلى ذكريات شبابه في القرية، حين كانت القرية له وجاءة من فقدان نفسه في المدينة، ففي ديوانه الأول «الناس في بلادي» وعلى وجه التحديد في قصيدة «الملك لك» ينفذ من خلال متاعبه التي جرّتها عليه خبرته، يجيب عن تساؤل طرحه على لسان «واحدته» حتى لا تعجب من تناقض مرارته مع فيض السرور والحب من عينيه، والسبب هو الأمان الذي جاء معه من الريف وذكرياته، وظل طوال حياته يحتفظ به ويلجأ إليه كلما حزبته حياة المدينة:

«صباي البعيد
أحن إليه، لألعابه
لأوقاته الحلوة الساحرة
حنيني غريب . . . إلى صحبتي، إلى إخوتي

إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة
وقد يحلمون بقصر مشيد
وباب حديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير

إن هذه المصطبة التي ينام عليها حفنة الأشقياء ظهرا هي المكان الذي نزع إليه الشاعر بحثا عن القيمة الإنسانية، إنه يحبه ويدافع عنه لأنه في حقيقة الأمر مرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها، إن المكان هنا يحمي قيمة إيجابية، هذه القيمة وإن كانت متخيلة، لكنها سرعان ما تصبح هي القيمة المسيطرة، إن القيمة هي الحلم، إن حفنة الأشقياء بإيحاء من الأمان الذي يمنحه المكان ـ المصطبة ـ استطاعوا أن يحلموا بما حُرموا منه: بالقصر الفخم، والباب الحديدي الكبير ـ لاحظ مدى الحماية ـ كما امتدت أحلامهم إلى الواقع الأسطوري ـ حورية في جوار السرير ـ، وأشبعوا أنفسهم من سغب بمائدة نصف خرافية. لقد شعروا بالأمان من ناحية، وأرضوا غرائزهم من ناحية ثانية، وهدهدوا قرقعة بطونهم من ناحية ثالثة، ونرجو ألا يستهان بأحلام الإنسان، فكثيرا ما كانت أشهى وألذ من بعض الحقائق، «إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية. في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية» [٣].

ويمضي الشاعر في استكمال صور الأمان الريفي:

إلى أمي البرة الطاهرة
تخوفني نقمة الآخرة

ونار العذاب
وما قد أعدوه للكافرين
وللسارقين، وللاعبين
وتهتف إن عثرت رجليه
وإن أرمد الصيف أجفانيه
وإن طنت نحلة حوليه
باسم النبي
وفي الليل كنت أنام على حجر أمي
وأحلم في غفوتي بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصره المارد
فأصرخ رعبا . . .
وتهتف أمي باسم النبي

إن علم تفسير الأحلام النفسي، كما نفهمه من فرويد، يرجع الكوابيس التي أجهدت الطفل وهو نائم، إلى ما تلقاه وعي الطفل قبيل النوم من صور الرعب، وتسربت إلى عقله الباطن، وبعد النوم تنقشع سيطرة العقل الواعي، وتترك المجال للاشعور أن يطفح بما تسرب إليه من مخاوف الطفل قبيل نومه.

وبهذا التفسير نكون قد نسينا بين خضم الحقائق العلمية بداهة الصورة وطزاجتها وفطريتها، وقضينا في نفس الوقت على هدف الشاعر الأسمى، وحرمناه من ثمرة الخيال البكر، ماذا علينا لو كانت هذه الصورة عبارة عن بحث الإنسان عن المكان الذي يدافع عنه ضد الأخطار والقوى المعادية؟ إن حجر الأم، وهو الذي توصل إليه واستعاده من القرية، هو هذا الملجأ

الحصين للدفاع عن الطفل، يحميه ليس في الدنيا فقط، وإنما في الآخرة كذلك، وهذا ملمح ديني يظهر في القرية أكثر مما يظهر في المدينة، حجر الأم يحميه من الكفر والسرقة، وفي نفس الوقت يحميه من المرض وأذى الطبيعة، إنه نفس الشيء الذي نراه عند حجازي في الاحتماء بأبيه وعباءته.

إن هذه الرؤية للعمل الفني منسجمة مع سائر القصيدة، إذ إن هذه الحماية قد انطلقت من هذا المكان السحري إلى اعتناق المتناهي في الكبر، اعتناق الكون كله:

فأحبو إلى ذكريات الشباب
عرفت به فورة الأقوياء
بقلبي، فأضحت حياتي لهيب
وقالت لي الأرض «الملك لك»
تموت الظلال ويحيا الوهج
الملك لك
الملك لك
الملك لك
فيا صيحة لم يقلها نبي
ولا ساحر همجي الصنج
ولكنها في مساري الدماء
ومن نبضة الأذرع القادرة

هذا هو المفعول لحجر الأم، اعتناق الكلي المطلق، وهي نتيجة لا تأتي من تفتيت التحليل النفسي على الإطلاق، بل عكسها هو الصحيح، فقد جاءت دينامية الحياة بقوة وغزارة من فيض المكان الآمن، الذي يدفع الأحلام إلى أقصاها من خلال استعادة الذكريات الخلاقة، إن مصطبةالقرية وحجر الأم الريفية قد فرشا الأرض لأحلام الشاعر، وحرساها من غائلة المدينة، إن

الشاعر من خـلال هذه الذكريات يحتفـظ بكنز الأيام السالفة، وبـانتقاله إلى أرض الطفولة غير المتحركة عاش تثبيتات* السعادة، وأراح نفسه من أن يعيش ذكريات الحماية مرة أخرى.

وفي ديوانه الرابع «تأملات في زمن جريح» تعود ثنائية : القرية/ المدينة، مع صلاح عبدالصبور، في قصيدة «زيـارة الموتى»، ويلفت النظر أن هذه الثنائية في هـذه المرحلـة تأتي متأخـرة، وهذا إن دل على شيء فـإنما يدل على أن الشـاعـر لم يتخلص كلية من نداء القـرية بين الحين والآخر، وهو أمر ليس غـريبا ولاشاذا، فالنفس الشاعرة لا حكم لها ولا قانون يحكمها إلا قانونها الخاص بها، حقيقة إن الشاعـر في هذه المرحلة قـد تجاوز صدمة المدينة بمـرحلتيها: الغربـة والضياع، وثنائيـة : القريـة/ المدينة، ولكن من يستطيع أن يصب الشـاعر هكـذا صبا في تصنيفات مرحلية لا يمكن تجاوزها أوالتراجع عنها؟

تبـدأ القصيدة بطقس ريفي هـو زيارة الموتى عقب صـلاة العيد كما تعـود أهل القرية في مظهر جليل تحرم منه المدينـة، وهذا اللقاء يتكرر مع كل عيد، وبعـد هذا يكـون طبيعيـا أن يتواصل الأحيـاء والأمـوات، فيرد الموتى الزيـارة للأحياء، كشاهد على أن الموتى لايزالون يمارسون طقوس الحياة المألوفة :

يا موتانا
كانت أطيافكمُ تأتينا عبر حقول القمح الممتدة
ما بين تلال القرية حيث ينام الموتى
والبيت الواطىء في سفح الأجران
كانت نسمات الليل تعيركم ريشا سحريا
موعدكم كنا نترقبه في شوق هدهده الاطمئنان
حين الأصوات تموت،
ويجمد ظل المصباح الزيتي على الجدران

---

* هذه فصيلة التثبيتات، وهي تختلف عن معناها في التحليل النفسي، فهذه يتطلب العلاج إزالتها.

سننشم طراوة أنفاسكمُ حول الموقد
وسنسمع طقطقة الأصوات كمشي ملاك وسنان
هل جئتم تأتنسون بنا؟
هل نعطيكم طرفا من مرقدنا؟
هل ندفئكم فينا من برد الليل؟
نتدفأ فيكم من برد الوحدة
حتى يدنو ضوء الفجر، ويعلو الديك سقوف البلدة
فنقول لكم في صوت مختلج بالعرفان
عودوا يا موتانا
سندبر في منحنيات الساعات هنيهات
نلقاكم فيها، قد لا تشبع جوعا، أو تروي ظمأ
لكن لقم من تذكار،
حتى نلقاكم في ليل آت.

لقد استدعى الشاعر من الذاكرة: القرية، والتلال المحيطة بها، وحقول القمح، والبيت الواطىء، وسفح الأجران، ومن داخل البيت استدعى المصباح الزيتي على الجدران، والموقد، والديك فوق السقف، وكان الاستدعاء للقرية ومجالاتها مصحوبا بأنبل العواطف الإنسانية، وهي القيم التي يقوم المكان الريفي على حمايتها، ويخلع عليها الاطمئنان (موعدكم كنا نترقبه في شوق هدهده الاطمئنان)، (سننشم طراوة أنفاسكم حول الموقد)، إن المكان يولد من الاطمئنان روح الألفة والائتناس والدفء المتبادل بين الأحياء والموتى، والشاعر هنا في البيت الريفي المتواضع البسيط يعيش بلا وعيه سعادة مضاعفة. لأن هذا البيت مكان الهناءة التي يفتقدها في المدينة، ولذا يجب أن نتنبه إلى أن الشاعر حين وصل إلى نهاية متاهات النوم قد وصل إلى مناطق النوم العميق، وعاش هناءة الأحلام مع الموتى في البيت المحصور المغلق، لقد استرجع لحظة التجربة في مكانها الذي ينعش القلب بالأنس والدفء والألفة.

ولذا حين انتقل الشاعر في القصيدة إلى المدينة يكون قد عبر حلم اليقظة وأفاق من اللاوعي على حقيقة المكان المؤلم:

مرت أيام يا موتانا، مرت أعوام
يا شمس الحاضرة الجرداء الصلدة
يا قاسية القلب الناري
لِمَ أنضجت الأيام ذوائبنا بلهيبك
حتى صرنا أحطابا محترقات
حتى جف الدمع النديان على خد الورق العطشان
حتى جف الدمع المستخفي في أغوار الأجفان

***

عفوا يا موتانا
أصبحنا لا نلقاكم إلا يوم العيد
لما أدركتم أنا صرنا أحطابا في صخر الشارع ملقاة
أصبحتم لا تأتون إلينا رغم الحب الظمآن
قد نذكركم مرات عبر العام...
كما نّذاكر حلما لم يتمهل في العين
لكن ضجيج الحاضرة الصخرية
لا يسعفنا حتى أن نقرأ فاتحة القرآن
أو نطبع أوجهكم في أنفسنا، ونلم ملامحكم
ونخبئها طي الجفن

فلأن المدينة مكان غير مألوف ولا محبوب للشاعر فقد فيه سلامة طبيعته الأولى الحالمة، فقد أصبح فيها خشبا محترقا تحت شمس الحاضرة الجرداء الصلدة، ملقى في شوارع يرفض الموتى العبور إليها بأطيافهم الملائكية، ومشيهم الوسنان، واختفوا من الذواكر إلا ومضات سرية تهرب ملامحها من جفن الشاعر.

وفي قصيدة «مقتل القمر» من ديوان للشاعر أمل دنقل بنفس العنوان، استغرق خيال الشاعر الرومانسي في صورة كبيرة لمصرع الريفي الذي ينزح إلى المدينة، والقمر ولا شك مفردة ريفية فالشاعر لا ينظر إليها من خلال وجودها الثابت في الخارج، ولكن من خلال تحقيق الوجود، والقمر كظاهرة ريفية له هباته في حياة القروي، كما أنه ظاهرة جمالية في مخيلة العشاق والشعراء، باب من أبواب المعانقة الكونية، ومن خلال الألفة بين الشاعر الريفي والقمر تتفجر كارثة الضياع في انهيار المدن، هذه المدن التي تقتل الكوني في الإنسان، حين تحجبه أن يلج باب السماوات بأنوارها وعمائرها، ومن ثم فزع الشاعر إلى القرية ينذرهم بالمصاب:

وخرجت من باب المدينة.
للريف: يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف، وتفرقوا
تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة
يا إخوتي: هذا أبوكم مات..
ـ ماذا؟ لا.. أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقص لنا حكايته الحزينة
ـ يا إخوتي بيديَّ هاتين احتضنته
أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه
قال: كفاك، اصمت، فإنك لست تدري ما تقول
قلت: الحقيقة ما أقول
قالوا: انتظر... لم تبق إلا بضع ساعات، ويأتي!

***

حط المساء

وأطل من فوقي القمر

متألق البسمات، ماسيَّ النظر

-يا إخوتي، هذا أبوكم لا يزال هنا

فمن هو ذلك المُلقى على أرض المدينة؟

قالو: غريب، ظنه الناس القمر

قتلوه، ثم بكوا عليه، ورددوا «قتل القمر»

لكن أبونا لايموت

أبداً أبونا لا يموت

[مقتل القمر: الأعمال الكاملة، ص ٢٩، ٣٠].

القمر في علوه، يفرض على أبناء الريف حمايته، فالشاعر موفق حين رمز إليه بالأب، لأن الأب هو المسؤول عن الأسرة في قضاء حوائجها والدفاع عنها، وتحت جناحه تشعر الأسرة بالأمان، فالقمر تحمل مسؤولية الأبناء الريفيين، ومن هنا ارتباطهم به ارتباط الأبناء بالأب، ومن هنا أيضا ترابطهم ترابط الإخوة الصادقين، فلا يني الشاعر بمناداتهم بيا إخوتي، لأنهم ينتمون إلى مصدر واحد، هو الأبوة القمرية.

«لكن أبونا لا يموت، أبدا أبونا لا يموت» إن نفي الفعل بالحرف «لا» بدلا من «لم» جعل نفي الموت موجها للمستقبل أيضا، لضمان عرش الحماية في الزمن الآتي، وهذه الثقة آتية من صدق الانتماء الطبيعي في القرية، وموت القيم في المدينة آت كذلك من فقدان الانتماء، أو زيفه على الأقل «فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة».

وبمعاودة النظر إلى القصيدة تتكشف عن بعدها الرمزي، ذلك أن القمر في حقيقة الأمر عندما رحل إلى المدينة ولقي مصرعه، ليس إلا الشاعر نفسه حين خلف قريته فخلف معها أمانه وثقته بالحياة والأحياء، فلقي مصرعه الروحي،

وتبـددت طاقـاته الإنسـانية في معترك الـزيف المديني، ولـولا هذا البعـد الرمـزي لتسطحت القصيدة، وأصبحت من المحاولات البدائية لشاعر ناشىء.

والخلاصـة أنـه «عنـدما ينتقـل إنسان مـا من الـريف إلى المدينـة مضطـرا للعمل، ويجد نفسـه فجـأة وسط ضجيج المصـانع أو زحمة الشـوارع أو بـرود المكـاتب، فإنه لا مفـر سيعاني من وضعـه الجديد، فإذا عـاد إلى مسكنه ليـلا سوف تجتاحه نوبات الحنين لماضيه، ويتمثله في الحياة الهادئة المسالمة التي كان يحياها في قـريته بين رفاقه وعشيرتـه، ولا شك أن عدم رضاه هذا مـع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضي الأليف، كل هذا يمثل رؤيته للعالم»(٤).

ـ وإذا كـان صوت القريـة قد أفسح مكـانا للون في خضرة الليمـون، فهو يفسح مكانـا آخر لعواء الـذئب مساء، ولتغريـد الطيور صباحـا، ولطواحين الهواء تملأ الليل بكـاء، ولصيـاح الـديكة عنـد الفجـر، وربما تجمَّع أكثـر من صوت في موقف واحد، هو موقف العودة ورؤيا الجرح القديم، والأمل الحي، وذلك عند البياتي:

«كلما عدت من المنفى التقت عيناك بالجرح القديم
قبة الليل البهيم
وطواحين الهواء
تملأ الليل البهيم
صيحة الديك ونيران القبيلة»(٥)

صحيح ـ فإن مجرد عبـور صور الماضي ولاسيما الريفي منه بمخيلـة الشاعر نقيضا لمعاناته في المدينة هو في حد ذاته شكل رومانسي.

وقد خلفت المفارقة ظاهرة هي ظاهرة «الطيف»، فما دام الشاعر عاجزا في الغربة عن الأنس فما الذي يمنع أن يخلق من الوهم شخصا أو شخوصا يسترجع معهم ذكـريات القـريـة وحلم الغد، ولـذلك فإن قصيـدة الطيف لا تكشف إلا عن صوت واحد هو صوت الشاعر، كأننا نستمع إلى حديث تليفوني، فلا نسمع إلا

صوت المتحدث القريب، ومن خلاله نستطيع التعرف على الصوت الآخر، والشاعر هنا يجسم الطيف ويمنطق الخيال في نفس الوقت، فلا مجال لجموع الخيال في الصياغة الحديثة، ولا لكثرة الأساطير والرموز، وربما كانت الظاهرة نتيجة صراع نفسي ومحاولة في التكيف، أما المضمون فليس صراعا، وإنما هو محاولة لتقريب الخيال من الواقع الموضوعي، وهكذا يصور الشاعر موقفا إنسانيا بينه وبين زائر قروي يؤنس وحشته بالبوح:

بعد الغيبة
بعد شقاء سنين الغربة
عشنا وتلاقينا.. ياالليوم الحلو
مازلنا أحياء رغم الموت(٦)

«عشنا وتلاقينا»: هذا لقاء الأحباب بعد غيبة طويلة في مدينة ينسحق فيها الفرد وهو يصارع من أجل البقاء، وهو إحساس النازح إلى المدينة وراء الرزق، متلهفا على أنباء القرية التي انقطعت عنه، «ياالليوم الحلو» هذا الذي يتلاقى فيه مع زائر القرية، وتتكرر أدوات الاستفهام «كيف تركت القرية؟ كيف الناس؟ ألا أخبار؟ كيف الدار؟» تكرار من طبيعة القروي، ولا نسمع الجواب إذ الزائر طيف فيحدث الطيف أو الضيف عن ذكريات الماضي:

ياالليوم الحلو/ دعني أشعل مصباحا في الغرفة
ولنتناول لقمة زاد
أين ليالي الكرمة في قريتنا
كل الناس هنا غرباء
مثلي جاءوا خلف رغيف العيش
تركوا أحبابا في البر الآخر
واحتملوا الأنواء(٦)

لماذا يـريد إشعـال مصبـاح؟ هل ليتأكـد من ملامح الـزائر؟ إنـه يستأنف الحديث عن نـزوحه يـوم جفت الغيطان «فترك أمـه وراءه على العين»، وتتكرر اللازمة مفتاحا لتغير الحديث:

ياالليوم الحلو/ املأ كوبك إن الشاي كثير

نفس الشاي الأسود، يا ما كان يدور علينا الكوب

قل لهم: عام ويئوب

عام ويدق المغترب على الباب

لولا اللقمة ما غاب

لولا أمل يضوي كل مساء

املأ كوبك، مادمنا أحياء لم يوقفنا الموت

فستقبل أيام رخاء(٦)

وكامل أيوب في قصيدة «طارق الليل» يتصـور نفسه وهو يطرق الباب على أسرته بعد غربة طويلة، فيدير حوارا مع زوجه لانسمع منه إلا صوته فقط:

نقرت نقرتين

صديقتي أتيت فافتحي...

....

ومتعب صديقتي... أتيت من بعيد

تقودني البلاد للبلاد للبلاد

ومنتهى مناي أن أسير

وأن أنيخ عند بابك الصغير(٧)

وكانتا «نقرتين» لا أكثر لتـوجس من خطأ في البيت فقد طالت الغربة، أو من تبدل أهله بعد طول غياب، وبعد أن تثبت من المجيب أكد أنه هو «أجل أنا... رجعت» وابتسم للطيف وجفف دموعه ودموع الطفل الرضيع الذي شب:

أتوقدين الشمعدان؟
أراه متربا كأن لم يضو من زمان
منذ رحلت؟ يالله!
كانت يامتي إذن تعيش في الظلام
كانت تعد مثلي الأيام
تصوَّري حين طرقت الباب كنت أرتعش [تفسير للطرقتين]
كانت بقايا وحشة الغريب في الضلوع
ماذا عن الأصحاب، كلهم بخير؟
محمود في سفر؟
عساه ذلك الشقي لا يغيب(٧)

والشمعدان المترب منذ رحيل الزوج مثالية ووفاء نموذجي يتصوره الغريب واقعا، أو هو يتمناه كذلك، وتكون الإجابة «نعم» منذ رحيلك وهي لم تقل، ولكننا نفهمها من السياق كالعادة، وتخامره الألفة بعد زوال الغربة، فيكرر «تصوري».

وفي قصيدة «الطيف» (٨) يفصح العنوان عن المضمون وتبدأ بوقع خطى تدنو، وهو دائما مستوفز الأعصاب، يتوقع زائرا يؤنس وحشته، فيسمع الخطوات تصعد أو تهبط كلما أتى الليل، ويهتز فرحا لنداء يدعوه، ويدير معه الحديث:

اجلس، ترتعد كأنك مقرور. . . أشعل نارا؟
السفر طويل، هل سلمت على كل الأحباب؟
كنا نتلمس خبرا منك
خبرا عنك
ماذا؟ كف تخبط فوق الباب
أو تمضي الآن؟
يا أسفا! ما شبعت منك العينان
ما كلمت الإخوان

وكالعـادة يكون الحوار من طرف واحـد، ويفيق الشاعر من حلم الـزيارة على كف حقيقيـة تـدق الباب: هي كف الكـواء، أو كف أخطأت البـاب، ويكتم لوعته، وينتهي بتفاؤل يفرضه على نفسه بلقاء حقيقي سيأتي:

اذهب، ولترجع يوما إني أسمع عند الأبراج هديل حمام
نجواه سلام
يتعجل يوم الغيث ليخضر الجدب

وتنقلنا أحاديث الطيف عند كامل أيوب إلى ظاهرة التعبيرات الريفية في ثنائية: القريـة/ المدينة، فقـد جاء في قصـائده عبارات ريفيـة هي: عشنا وتـلاقينا ـ سرحت إلى الحقل ـ دورت الطنبور ـ لولا الصبر ـ جاءوا خلف رغيف الخبز ـ لما نتلاقى نحكي ـ وعلى العين ـ يا ما كان يدور علينا الكـوب ـ أتيت فافتحي ـ محمود في سفـر، وهي عبارات شعبية استطـاع الشاعـر أن يلتقطها، وينفض عنها أتربة الابتذال، ويعيد إليها حيويتها في نوع من الاستكشاف، وارتفع بها لتنضم في تناسق إلى القاموس الشعري، مكونة مذاقا خاصا يفصح عن صدق الشاعـر في انتمائه الريفي، وتخليه عن حديث المدينـة المتأنق، وبعيدا في نفس الوقت عن أرستقراطية الألفاظ.

وربما سبق ما يشير إلى جهد الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي من محاولات في خلق مناخ قـروي: من سلة الليمون، ونـدى الفجر، وصفصافة هفهـافة، وعبـاءة تمتلئ بالـريح فتصير كـالشراع، وما إلى ذلـك من تعبيرات تكثر عنـد حجازي خاصة في المواويل وشعر الاغتراب القريب من حدود القرية ولهجتها، هـذه اللهجة التي لا تستحـي من سذاجـة وبـراءة الريفـي، واصطناع هـذه اللهجة نـوع من الاقتدار في شـاعر ناشيء ولـد ناضجـا يمتلك أدوات تجربته والتعبير عنها بلغتهـا، فإذا كانت بـداثية التعبير في هذه التجـربة المبكـرة أحد مظاهر اللغة الشعرية في ديوانه «مدينة بلا قلب»، فإن هذه البداثية نفسها هي الشكل الفني لاستبطان روح القريـة في الديوان كله [٩]، وتجربة حجـازي في

هـذا الديـون وإن أصيب بها أصيبت بـه تجربة السيـاب إزاء المدينة من جـروح وقروح، إلا أن مـرضه لم يكن مزمنا كما كـان مرض السياب، وإنما كان مـرضا رومـانسيا في مـرحلـة الشباب، ولـذلك فإن تجربـة حجازي كـانت أشمل في تفصيلاتها من تجربة السياب، لأنها لم تكن مقتـا متأصلا، بل هي استكشاف متدرج، ولهذا فقد تجاوز المرحلـة الرومانسية بسلام، في الوقت الـذي عجز فيه السياب عن انتزاع نفسه من النزيف الدائم في صراعه المرير مع المدينة(٩).

وقـد سيطرت روح القـرية على ديـوان «أبـاريق مهشمة» للشـاعر العـراقي عبدالوهاب البياتي، وهو من دواوينـه المبكرة، حيث لم يكن الشاعر قد تخلص بعد من الـروح الرومـانسي، ونظرة في التشبيهـات، والشخصيات، والمنـاظر، والأحـداث، نظرة متأنيـة في هذا الـديـوان تنبىء عن مدى استغـلال الشاعـر لمفـرادت القـريـة، فالتشبيهـات تستمـد قـوة رمـوزهـا من حيوانـات القـريـة وحشراتها، مثل: الـذباب والذئاب والكـلاب والثعالب والقطط، والعنـاكب والأرانب... إلخ، مضافا إليها الطيور والنباتات «وإن كانت الصور الحيوانية أقواها، لأن قدرة الحيوانات على الرمز أكبر وأوضح من النبات، فالتينة الحمقاء ربما لم تكن إلا تينة حمقاء، أما الكلاب وعواؤها فيوحيان بمعان كثيرة»(١٠).

ـ وينقلنا البياتي إلى الحديث عن قصيدته «سـوق القرية» في ديوانه «أباريق مهشمة» وجاءت هذه القصيدة ردا على قصيدة السياب «في السوق القديـم»، وكانـت هذه الفترة في السـاحـة الثقافيـة العراقيـة تركـز على زحزحـة السياب، وإحـلال البياتي محلـه، فكأن البياتي ينقـض غزل السيـاب في سوق المدينـة، وينسج بدلا منه سوقا للقرية، فالقرية أولى من الغربة والضياع في المدينة، هنا الـواقع الصحيح للـرؤية، ومن بـاب هـذا النقض أن يفتتح البيـاتي قصيدتـه بالشمس في مقـابل الليل عند السيـاب، ليس تحديدا زمنيا، وإنماهـو وضوح الرؤيا من شاعر اشتراكي، في مقابل الأحلام والسعي وراء السراب، فالشاعر في مبتـدأ القصيـدة قـد حـدد الـزمان والمكـان، وهما معـا إشـارة إلى معـانـاة

المحتشدين في السوق، ليس من الحرارة، وإنما من صور الضغط الرهيب الذي يعـانيه مجتمع القـرية، فـالصـور التي وردت في القصيدة ــ سماعية كـانت أو بصرية ـ صور انتقائية متعمدة ومرتبة بعناية، وشاهدة على الفقر والتخلف:

الشمس والحُمُر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ
وبنادق سود، ومحراث، ونار
تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس
. . . .
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة، والذباب
يصطاده الأطفال، والأفق البعيد
وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيل

وهي صور كلها بصرية، تتناوب معها الصور السماعية التالية:

وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:
«ماحك جلدك مثل ظفرك»، و «الطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب»
. . . .
وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب: «قبَّرتي العزيزة، ياسدوم!
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»
. . . .
وبائعات الكرم يجمعن السلال:
«عينا حبيبي كوكبان، وصدره ورد الربيع»

ويشترك في التناوب أحلام صغيرة تافهة، وآلام كبيرة، وبعض مفارقات، ربما كانت هي المقصد الأسمى في رؤيا الشاعر، الفلاح الذي يبدو كالأبله، يحلم في اليقظة:

«في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء»

فإذا كان الحذاء قديما عرفنا إلى أي حد تصغر الأحلام في امتلاكه، ولكنه كفر الفقر، الذي تضاءل بأحلام هؤلاء التعساء، ولهذا الحلم صلة قوية بالآلام الكبرى التي تجاوزت الأحلام إلى أسباب القهر، عندما يتحسس الزارعون المتعبون لدى الإقطاعي مشكلتهم:

«زرعوا، ولم نأكل، ونزرع صاغرين: فيأكلون»

وإذا كان حلم الفلاح يؤدي دوره في القصيدة، فإن حلم الصبايا اللواتي يجمعن الكرم في السلال بالزواج خفي الدلالة والإيحاء في مسرى القصيدة، والتعمل فقط هو الذي يجعلهن يتقوين على عملهن الشاق بالغناء، حالمات بابن الحلال، الذي ميكل المهر وتكاليف الزواج الصعبة.

وهناك مفارقتان في القصيدة تختلفان في الدلالة إيحاء ومباشرة، الأولى في وجود بائعة الأساور والعطور، وهذه المفارقة تجيء من وجود هذه الكماليات في سوق القرية الذي قد لايملك شراء الحاجي والضروري من الزاد اليومي، حتى يبحث في امتلاك الأساور والعطور، والمفارقة الثانية تكمن في فزع القرويين العائدين من المدينة، هاربين إلى قراهم من هول ما رأوا هناك:

«والعائدون من المدينة: يا لها وحشا ضرير
صرعاه موتانا، وأجساد النساء
والحالمون الطيبون»

[سوق القرية: أباريق مهشمة ـ ديوان عبدالوهاب البياتي ١/ ١٩٠ـ١٩٢]

إن هؤلاء العائدين كانوا قد ذهبوا إلى المدينة، يتلمسون الراحة من صور المهانة والذل والانكسار والفقر والقذارة في مجتمع القرية، لكنهم كانوا كمن خرج من حفرة ليسقط في بئر، وجدوا أن ملاذهم في المدينة جحيم لايطاق، صورة الافتراس في المدينة هي المسيطرة، وشرورها وآثامها أكبر بكثير مما هربوا منه في القرية، صحيح أنهم في القرية لم يكونوا يمتلكون ما يشترون به ضرورات حياتهم، والقذارة وعنوانها الذباب تملأ السوق، ولكن يبقى أن كل ذلك أشرف ألف مرة من أجساد النساء التي تباع في المدينة، وسقوط القرويين صرعى في براثن الوحش المديني جعلهم ينسون متاعبهم وسخرتهم في القرية، فليعودوا إليها فهي على كل حال مهد الطفولة والذكريات والبراءة والسماحة والوداعة.

- إن سوق البياتي الذي نصبه في القرية يذكر بسوق بدر شاكر السياب الذي ضربه في المدينة، وكان يفترض انعكاس الأمر حيث نبدأ بالسياب ونثني بالبياتي، لأن السياب هو الذي تسوق أولا، وكانت سوق البياتي ردا على السياب كما سبق، ولكن لأن للسياب أزمة مستفحلة مع المدينة، تحولت إلى مرض مزمن، ولأنه قد جعل من القرية مفزعا لا مثيل له عند الآخرين، أرجأناه لأهميته، كما بدأنا بأحمد عبدالمعطي حجازي لاهتمام خاص، حيث كانت باكورة أعماله ديوانا كاملا عن المدينة.

تتكون قصيدةالسياب «في السوق القديم» من إحدى عشرة دورة أو مقطوعة، دون أن ترتبط هذه الدورات بالمراحل في بناء القصيدة، بحيث إذا قدمنا أو أخرنا فلن يضر ذلك شيئا، وهذا السوق من أسواق المدينة، تخيم عليه الوحدة منذ البداية، لأن الشاعر حدد الزمن فجعله ليلا، خاليا من حركة البيع والشراء، اللهم إلا بعض همهمات العابرين، مما يعمق الإحساس بالغربة، فيتذكر من طاف بهذا السوق قبله من الغرباء، وأحس بنفس الإحساس، وذكره بصدى غناء بعيد بالقرية:

كم طاف من قبلي غريب
في ذلك السوق الكئيب
فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء،
والريح تعبث بالدخان
الريح تعبث، في فتور واكتئاب، بالدخان،
وصدى غناء.
نار يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل،
وأنا الغريب... أظل أسمعه وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم

ولا تشغلـه الأصوات عن تأمل البضـائع في السـوق وما تفتحـه من نوافـد الـذكـريـات على الماضي وعلى المستقبل، فيشــاهـد «الكـوب يحلم بـالشراب وبالشفاه»، كما يرى «تلك المناديل الحيـارى وهي تومىء بالوداع» وهذه وتلك رموز حفلـة العرس، وتجذب الشمـوع انتباهـه أكثر، لأنها صـورة لقلبه الـذي يحترق ويخبو كما تنطفىء هذه الشموع.

ثم ينتقل إلى تصوير الحيوية التي عادت إلى قلبه بعودة فتاته، وهذه العودة إنقاذ له من الوحدة الضاريـة على نفسه، وبإحساس الشاعر يدرك أنها ليست الفتاة التـي يبحث عنها، وسيذهـب للبحث عن مراده في فتـاة أخرى، وتصر الأولى على أنها الحبيبة المنتظرة:

أنا من تريد، فأين تمضي؟ فيم تضرب في القفار؟
مثل الشريد؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار
أنا من تريد...»

[وتتنبأ له مع ذلك بأنه لن يحقق الحلم في بناء بيت على الربوة تضيئه الشموع:

وقبلتني ثم قالت والدموع
في مقلتيها ـ «غير أنك لن ترى حلم الشباب
بيتا على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب

. . . .

أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل:
حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل،
لايأس فيه ولا رجاء

ثم تضعه في الإشكال الذي لا يجد له حلا:

أنا أيها النائي الغريب،
لك أنت وحدك، غير أني لن أكون
لك أنت ـ أسمعها وأسمعهم ورائي يلعنون
هذا الغرام

ومع أنها لغيره، وهذه شموع الفرح تضاء في عرسها، يحاول مستنجدا بإرادته أن يسير، فلا تسعفه قدماه. ويظل هكذا لا ثواء ولا رحيل:

«أنا من تريد، فأين تمضي بين أحداق الذئاب
تتلمس الدرب البعيد؟»
فصرخت: سوف أسير، مادام الحنين إلى السراب
في قلبي الظامي دعيني أسلك الدرب البعيد
حتى أراها في انتظاري: ليس أحداق الذئاب
أقسى عليّ من الشموع
في ليلةالعرس التي ترقبين، ولا الظلام
والريح والأشباح، أقسى منك أنت أو الأنام
أنا سوف أمضي! فارتخت عني يداها، والظلام

يطغى . . . .

ولكني وقفت وملء عيني الدموع

[في السوق القديم : أزهار وأساطير ٢٩ـ ٤٠]

والسياب في هذه القصيدة غـريب، يعيش في جو رومانسي، الليل والحزن والذكريـات الأليمة، والكآبة والقتـامة تسيطران على السوق، والنـور شاحب كالضبـاب، والحوانيت أنغام تـذوب بين الوجوه الشـاحبة، والأكـواب حالمة بالشراب والشاربين، وحشرجة ألقت البرودة على الكـواكب، ومناديل الوداع مثقلة بالدموع، يختلط فيها العطر بالدم الذي يغمغم بالموت، وشموع المخدع المجهول الذي ينتظر حبيبة، هذا الذي كان الشاعر يحلم به، وهكذا عكست الأشياء في السوق المواجيد النفسية للشاعـر، أو خلع الشاعر مواجده عليها، فالأمـران سواء، وفي النهايـة لاذ غريب السياب بـالهرب وصمم على الرحيل، حامـلا في قلبه السراب في الأخرى التي لاوجود لها إلا في الـوهم، ولـذا وجد نفسه محاطا بالعجز المطبق في السوق، الذي هو المجتمع، الذي هوالمدينة.

ومن حقنـا أن نذهب إلى أبعـد من ذلك، وأن نـوغل في الـرمز، فنـرى أن الفتاة الأولى هي قريـة الشاعر التي شهدت طفولته، ومـدرج صباه، وغضارة قلبـه، بل وحبه الأول، الـذي يمثل عـادة الصورة المثلى للعـاطفة في وهجهـا البكر، وتكـون الفتاة الثانية هي السـوق القديم/ المدينة، وقـد سنحت لآفاق الشاعـر، فاهتز لها آملا أن يحقق فيهـا أحلامه من الانتشار والـوصول إلى أكبر مساحـة بشرية بفكره وفنـه، ولكنه يصـدم في الفتاة/ المدينة، ويلقى فيهـا ما يلقى على جميع المستويات اجتماعيا، وسياسيـا، وفنيا، حروبا طاحنة، تخيب ظنه في آمالـه المعقودة، فقرر الانسحاب ــ داخليا ـ من هـذه الحياة الجديدة، وأخـذ منهـا نفسيـا هـذا الموقف المتـأزم المربك، فـلا هـو الـذي استطـاع أن ينفصل، ولا هو الذي استطاع الالتحام، فقد ظل واقفا مع المدينةبدنيا ـ لأنها ميدان معركته ـ ، ولكنه منفصل عنها نفسيا ـ لأنها أصبحت ملكا لغيره ، هو

إذن «لا ثـواء ولا رحيل» بل واقـف مشـدود في صراع عنيف بين النقيضين، وملء عينيه الـدموع، فلنر إذن بعـد هذا التصـور ما هي القريـة التي عزف لها السياب أعنف وأقوى نشيد عرفه شعرنا المعاصر.

وربما كانت «جيكـور» أكبر الرمـوز في ثنائيـة: القريـة/ المدينة بين شعـرنا الحديث، وهي قرية الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وكانت أزمة السياب في المدينة سببـا في تخليد هـذه القريـة الريفيـة من سواد العـراق، فلم تستطع بغداد ـ على امتداد عمر الشاعـر ـ أن تمحو أو تطمس جيكور في نفسه، حتى يوم رجع إليهـا، واستنكر مـا حدث فيهـا من تحولات لم يستطع أن يقسر نفسه على حب بغـداد، أو حتى يهدىء من صراعـه معهـا، وظـل يحلم أن تبعث قريته مـن جديد، وقد حدث بـالفعل، ومع أن القرية قد انـدثرت فإنها بعثت في ذات الشاعـر، الذي منحها مالم يمنحـه شاعر لقريتـه، وجودا لا يفنى ولا يبيد، وربما أصبحت أكبر ملمح من ملامح السياب الشعـرية، ونظرة سريعة على عنوانات قصائده تفسر هذا الزخم الروحي المتعلق بالقرية نفورا مما حدث للشاعر في دروب المدينة من انسحاق.

ففي ديـوانـه «المعبـد الغـريق» نجـد قصيدتين بعنـوان «أفيـاء جيكـور» و «جيكور شابت» وفي الـديوان الذي يليه «منزل الأقنـان». وفي ديوان «أنشودة المطر» تتـوالى أربع قصائد تستمد عنـواناتها من القـرية هي على التوالي: مـرثية جيكور، تموز جيكور، جيكـور والمدينة، العودة لجيكور، وقصيدتـان في ديوانه «شنـاشيل ابنـة الجلبي» هما: جيكـور وأشجـار المدينـة، جيكـور أمي. فإذا كـانت ثمانية عنـاوين ملتصقـة بجيكور ـ بلـه ما يتنـاثـر في سائر شعـره عبر عنوانـات أخر ـ فذلك دلالـة قوية على مدى مـا يعانيه الشاعـر في المدينة من مفارقـة واغتراب، ومدى ما يحملـه الشاعر في نفسـه من تعلق بالقـرية، وإذا عرفنـا أن هذه القصـائد ممتدة في سـائر دواوين الشاعـر عرفنـا بالتـالي أن هذه النفس الرومانسيـة مازالت عالقة بـوجداناته، حتى الـرمق الأخير من حياته،

وربماكان لظروفه المرضية، وما خلفته من ندوب في نفسيته أثر في امتداد هذه النفس الرومانسية، بحيث أصبحت القرية ـ ومن الوجه الآخر المدينة ـ مرضا مزمنا لم يستطع الشاعر أن يتجاوزه، كما تجاوزه شاعر المدينة أحمد عبدالمعطي حجازي، حيث كانت أزمةالأخير مع المدينة مرحلية.

ربما كانت تفجرات جيكور في نفس السياب نابعة من المدينة في الأساس، ولذا كانت متجذرة في النفس في حنين مفتوح على المستقبل، لم تقتصر على فترة محدودة في نموه العاطفي أوالفكري، ولكنه كان يزداد غربة عن واقع المدينة كلما امتد به العمر، ومع ازدياد الغربة تتفجر جيكور عزاء وريفا وطبيعة، وفراديس قروية باهرة تشغل باله على الدوام، عوضاً عما انتابه في المدينة من الاهمال والأذى ــ إن أسطورة جيكور وبويبس الخالدة عالم حنان وبراءة كانت تنسيه ـ ولو إلى حين ـ وجه المدينة الجهم، فلم تستطع بغداد ولا أي من المدن أن تأخذ السياب من فراديسه، وكيف وليس في المدينة غير المقاهي والملاهي ودور البغاء ومستشفيات المجانين وفوق هذا وذاك السجون وما ترمز إليه؟ إن المدينة/ بغداد هي الخصم الأبدي اللدود لجيكور / القرية، هما ضدان لا يلتقيان إلا في معركة تلتهم المدينة فيها القرية برموزها:

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة

[جيكور والمدينة: أنشودة المطر]

ثم إن جيكور تظل بما تحتوي نداء الشاعر وصرخته في المدينة، حتى ولو كانت المدينة لندن:

«بعيدا عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي
تشد مخالب الصوان والأسفلت والضجر
على قلبي، تمزق ما تبقى فيه من وتر
يدندن: «يا سكون الليل، يا أنشودة المطر»،
تشد مخالب المال
على بطني الذي ما مر فيه الزاد من دهر
عيون الجوع والوحدة
نجومي في دجى صارعت بين وحوشه برده
كأن البرد أفظع، لا. . كأن الجوع أفظع، لا. . . فإن الداء
يشل خطاي، يربطها إلى دوامة القدر
ولولا الداء صارعت الطوى والبرد والظلماء
بعيدا عنك أشعر أنني قد ضعت في الزحمة
وبين نواجذ الفولاذ تمضغ أضلعي لقمة
يمر بي الورى متراكضين كأنْ على سفر
فهل أستوقف الخطوات؟ أصرخ: «أيها الإنسان
أخي، يا أنت، يا قابيل. . خذ بيدي على الغمة
أعنِّي، خفف الآلام عني، واطرد الأحزان»؟
وأين سواك من أدعوه بين مقابر الحجر؟

. . . .

هنا لا طير في الأغصان تشدو غير أطيار
من الفولاذ تهدر أو تحمحم دونها خوف من المطر
ولا أزهار إلا خلف واجهة زجاجية
يراح إلى المقابر والسجون بهن والمستشفيات

ألا. . . ألا يا بائع الزهر
أعندك زهرة حية؟
أعندك زهرة مما يرب القلب من حب وأهواء؟

[سفر أيوب: منزل الأقنان]

والأبيات الخمسة الأخيرة تكشف عن المفارقة الحادة بين المدينةوالقرية حيث التحولات الطبيعية إلى صناعة، فالطيور في مقابل الطائرات، وصناعة الأزهار في الزجاج، ولا ترى إلا عند المرضى أو الموتى أو المساجين، وهي زهور ميتة ليست مما يرب القلب.

ويقوم الشاعر برحلة شبيهة بالإسراء في الحلم، عائدا من بغداد إلى جيكور مولد الروح، حيث يمشي الموت على نهر بغداد مشية المسيح، هذا النهر لايستيقظ فيه الماء، ولا ترده العذراء، وشمسه غاربة، ولا تورق أغصان الدجى، ويروج فيها البغاء، كل ذلك في مقابل جيكور السخاء والثراء والندى والزهر والماء، بينا الشاعر مستلب ومصلوب في المدينة لن ينقذه من صليبه إلا معجزة جيكور:

«من ينزل المسيح عن لوحه؟
من يطرد العقبان عن جرحه؟
من يرفع الظلماء عن صبحه؟
ويبدل الأشواك بالغار؟
أواه يا جيكور لو تسمعين!
أواه يا جيكور لو توجدين
لو تنجبين الروح، لو تجهضين
كي يبصر الساري
نجما يضيء الليل للتائهين

[العودة لجيكور: أنشودة المطر]

إنها المسافة بين بغداد وجيكور، يقطع السياب رحلة العودة بينهما في عشرين عاما من الاستلاب والانفصام، إنهاالعودة والعروج إلى مرقاة الروح حيث الطمأنينة المتجسدة في جيكور، ولأن «العودة إلى جيكور لا تعطي القارىء الحجم المطلوب الذي يريده الشاعر منها، لأنها رمز يتصل بذات الشاعر أكثر مما يتصل بموضوع القصيدة ورؤياه التي أرادها أن تتركز حول الصلب» (١١) جعلناها في ثنائية : القرية / المدينة، ولم نجعلها مثلا في مدن المستقبل، ولو نظر المتنقصون منها من هذه الزاوية لرأوها رؤيا رومانسية ، ولاكتفوا من الشاعر بالحجم الذي بذله.

وإذا عاد السياب إلى جيكور أحس بالالتئام مع جذره، وعادت له نضارته، وزال عنه صدأ المدينة، ففي القرية تحولت عظام أمه إلى حبات تنبت فيها ومنها الأشجار.

ونفضل هنا أن نتوقف عند جزء من قصيدته «أسير القراصنة»، لأن هذا الجزء واف بما نريد الإفصاح عنه في تجربة السياب الأليمة مع المدينة، وشبقه الدائم لجيكور، فإن تاريخ القصيدة في ٢٩ـ١٠ـ١٩٦٣م، أي قبيل وفاة الشاعر، وهي في ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ص ٩٠ ، ٩١ ودلالة ذلك أن الأبيات التالية تحسم موقف الشاعر المتأزم من المدينة، المتعلق بجيكور، حتى أخريات حياته، تقول الأبيات :

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت . . لا حب، ولا دار

يسلمك المشرق

إلى مغيب، ماتت النار

في ظله . . والدرب دوار

أبوابه صامتة تغلق

جيكور في عينيك أنوار

خافتة تهمس:

«مات الصبا»، لم تبق آثار

من فجره، وانفرط المجلس،

فالتل.. لا ساق، ولا سامر باق، وسمار:

وأراهم في سفحه الموحش المهجور حفار

يعاني السياب في هذه الأبيات عنصري الزمـان والمكان، وتتولد لغة التضاد من هذه المعـاناة وتتجسد في مجموعـة من الثنائيات تمثل تمزق الشاعـر، أولاها ثنـائيـة: الحب/ الحرمـان، نراهـا في المفـارقـة التي رسمهـا للطـائرين تخفق أجنحتهما إعـرابـا عن لغـة الحب التي تجمعهما في البيتين الأولين، في مقـابل الشاعر المحروم من هذه العاطفـة في البيت الثالث والمفارقة هي التي ساعدت على فهـم العـلاقة بين الطـائرين، فمن حـرمان الشـاعر من الحب نعـرف أن الطائرين متحـابان وإن لم يصرح الشـاعر بما بينهما سوى إيماءة حمالـة لأوجه، وهي خفقان الأجنحة، الذي يحتمل الفزع والطيران، كما يحتمل الحب، ولكن المفارقة في حرمان الشاعـر من الحب حددت مفهوم الخفقان، وجعلته نصا في الإعراب عن حبهما.

ثانيتهما، ثنـائية: القـرية/ المدينـة، فالشـاعر في المدينـة محروم من المكان الأليف وهو الدار، وقد تسبب ذلك في ضياعه بين دروب المدينة، حيث يدور بين أبوابها الصـامتة المغلقة، ينتهي حيث بـدأ، وكأنه يدور في حلقة مفـرغة، فالمكان «المديني» مغلق، والمغلق يشي بـالسجن والكبت وعدم الانطلاق، في مقـابل الدوح المنفتح، الـذي ارتبط بحب الطائرين، كما ارتبط مغلق المدينـة بالحرمان من الحب، وتكـون جيكور في المقطع الثالث إضافـة لمفهوم المكان في الصورة السابقـة، ونعني بالمكان كلمـة «الدار»، فالمكان المفقـود في المدينة هو مكان الألفة كما عرفه الشاعـر في قريته، وهو البيت المنفتح على الكون، مرورا

بالعـواطف الحارة، فالتضاد صـارخ بين الدوحـة والدار وجيكور من نـاحية، والدروب والأبواب المغلقة والقبور من جهة أخرى، تقابل ما بين المشرق والمزهر والحي في المنفتح، والقفر والعدم والموت في المغلق.

ومعـاناة الـزمان تتجسـد في المشرق والمغيب، أول اليـوم وآخره، أو أول العمـر ونهايته، فما يكاد مشرق الحياة يضيء حتى يسلمـه إلى المغيب، والزمن بينهما ضائع في البحث عن المفقود في الزمان والمكان معا، والزمـان مرتبط بالمكان ارتباطا وثيقا، بحيث يصعب الفكاك بينهما، ولا شك أن معاناة الـزمن أقسى، فحتى لو استعاد الشاعـر المكان (جيكور) فلن يرجع الـزمان (الصبا)، ولذا فإن التـلاؤم والانسجام والألفـة لا تتم، حيث يرتبط المكـان بأقـران الصبا في جيكـور، وهـؤلاء قد انفـرط عقدهـم، وتولاهم حفـار القبور، فلغة التضـاد كشفت عن أن الصبـا هو مـرحلة الحب والانطلاق، وأن الشيخوخة أوالعجز زمن يخلو منهما.

والطباق في القصيدة ليس مجرد حلية لفظية، وإنما هو آت بعناية، ليواكب فلسفة التنـاقض في البنية النفسية، وما تقتضيـه هذه الفلسفة من مفـارقات، فهو داخل في لغة الثنائيات.

ولغة التضـاد في ثنائية: القريـة / المدينة، انعكست على الجانب الموسيقي في الأبيات، ويبـدو ذلك أولا في اختيار بحـر السريع، وهو من البحـور التي تزدوج تفعيلاته، فيتكون من تفعيلتين على هذا النمط: «**مستفعلن مستفعلن فاعلن**» في كل شطر، وميزة السياب أنه ارتاد هذه البحور غير الصافية، وهي بحور تكاد تكون مهجورة في الشعر الحر لـولا الجهد الذي قام به السياب، ولم يتبعه فيـه إلا القليل النادر، لأن التعامل مع هذه البحـور في الشعر الحر يمثل وعورة لغير الضـالعين في موسيقى الشعـر، حيث تسير الموسيقى في البيت على «مستفعلن» طـالت التفعيـلات أو قصرت في عددهـا حتى تنتهي بـالتفعيلـة الثانيـة «فاعلن» فنـرى «فاعلن» يتغير مـوقعها في الأبيات، فمـرة تكون ثـانية التفعيلات وأخرى تكـون ثالثة، أو رابعة... وهكـذا، وهو وعي موسيقي لا

يقف عليه الكثيرون، والسياب بهذه الميزة، قطع الطريق على محاربي الشعر الحر بحجة الفقر الموسيقي المنحصر في البحور الصافية.

ولغة التضاد في انعكاسها على الموسيقى تبدو ثانيا في القافية، فالبيتان الأول والثاني اتحدت فيهما القافية لفظا ومعنى، واتحاد القافية فيهما صورة لفظية تقابل الاتحاد في العاطفة النبيلة التي وحدت الطائرين عبر المكان الأليف، ولا بدع أن يختفي عنصر الزمن في حب الطائرين، فليس هناك أي نوع من معاناة الزمن من الحب، بل الواضح عدم الإحساس به. وحين يتخلف المكان الأليف في الصورتين الأخيرتين تبدأ المعاناة، ويظهر عنصر الزمن، وتكون المعاناة على الصعيدين معا: الزمان والمكان، فتزدوج القافية في المقطعين، وازدواجها صورة صوتية أخرى للثنائية التي يعانيها الشاعر بين مكانين هما: القرية والمدينة، وبين زمانين هما: الصبا والشيخوخة.

وثالثا: يستغل الشاعر إمكانات الألفاظ والحروف الموسيقية، فالمقطع الأول يتكون من بيتين فيهما سبع كلمات، تكاد تخلو من حروف المد، ولذا نرى الحروف فيها سريعة متتالية، وإذا كان المعنى السائد في الكلمات السبع هو الحب والانسجام، وعنصر الزمن يتوالى بسرعة فائقة ــ كما هي العادة في اللحظات الهنيئة ـ فإن موسيقى الحروف تؤكد هذا الجانب، فلا نرى حرف المد إلا مرة واحدة، ونسبته إلى عدد الكلمات هي ١ : ٧.

وفي المقطع الثاني المتعلق بالمكان «المديني» غير المألوف يكون إيقاع الزمن بطيئا ثقيلا للمعاناة داخل المكان، ومن هنا تكثر حروف المد، إشارة إلى طول الزمن، فتكررت حروف المد إحدى عشرة مرة، وعدد الكلمات ثماني عشرة، أي أقل بقليل من الثلثين بنسبة ١١ : ١٨.

تزداد النسبة في المقطع الثالث، وهو مقطع يتعلق بذكريات القرية، والذكريات أسى وشجون، وحروف المد تعرب عن الأسى المتجذر في أعماق الشاعر، فتزيد نسبتها على الثلثين، فالألفاظ ثمانية وعشرون، وتكررت حروف المد عشرين مرة، أي أن النسبة ارتفعت من ٥ : ٧.

لقد قالت الكلمات في عددها عبر المقاطع الثلاثية، كما قالت حروف المد في نفس المقاطع، إن ثنائية : القرية/ المدينة أليمة الوقع على نفس الشاعر، ويكون السياب قد عبر في لغة التضاد عن هذه الثنائية، كأحسن ما يريده الشاعر من تعبير، بعيدا عن المباشرة والتقريرية والصراخ والحشو الزائد، الذي كنا نجده في كثير من شعره السابق على هذه القصيدة.

- وللكشف عن جدل الطبيعة والصناعة عبر ثنائية القرية/ المدينة نستطيع أن نوجز مصادر الصورة في المشاهد السابقة، وانتمائها لعالمي القرية والمدينة، وعلاقات كل مجموعة بالأخرى، لنكشف بالتالي عن كفاءة هذه العناصر في تكوين الخيال الشعري، وقدرته على التحميل الرمزي، أي دوره في إنتاج الدلالة الشعرية، كما يحب النقد المعاصر أن يسميه.

عن مصادر الصورة في عالم القرية :

رأينا الأب الريفي وعباءته، وهما حماية وتعميق للحماية، ويجعلهما معقد الأمل والرجاء في عملية الصراع، كما برزت المصطبة وهي إحدى مراكز أحلام اليقظة لدى الصغار والكبار معا، ودخلت معهما الأساطير الحواديت الريفية، كما رأينا الأفق وصفو السماء والقمر والأبراج، وهي أشياء من خارج البيت.

ومن داخل البيت تعرفنا على أشيائه من مصباح ريفي ومسرجة، وشمعدان مترب دليل الوفاء، والشاي الأسود بأدواره المتكررة على الطريقة الريفية، والسمار، وشعرنا بأنه البيت الأليف، قلب الهناءة.

ومن النباتات الريفية وثمراته، برز الكرم والنخيل، وحقول القمح الممتدة والأجران، والليمون الأخضر السابح في أمواج الظل، والزهرة الحية مما يرب القلب، وورق البراعم، وأشجار التوت، والنسغ في الشجرات، والسنابل، والصفصاف الهفهاف. وهي مرتبطة ومنفتحة على الكون، وتعمل على النشاط

الروحي في ربط الداخل بالخارج، عبر المتناهى في الصغر، والمتناهي في الكبر، فالأول يكثف الوجود، والثاني يقول إن المتناهي في الكبر موجود بداخلنا.

وإذا كانت الطيور في الريف تصدح وتهدل، فطيور المدينة من الفولاذ (الطائرات) تهدر وتحمحم، وإذا كانت المواصلات في الريف تلتقي بالحمر الهزيلة الطيبة الصبور، فهي في المدينة ترام وسيارات وباصات، لا تسبب الإزعاج فقط، ولكنها تقضي في بعض الأحيان على حياة الناس، فالسيارة تقتل طفلا في الميدان عند حجازي، والترام يدهس طفلة عند أبو سنة، وليس شائعا أن حمارا قتل طفلا أو طفلة في القرية، فالأمان هنا والفزع هناك... وهذا قليل من كثير.

ـ وبعد هذا العرض لصدمة المدينة في محوريها: الغربة والضياع، وثنائية: القرية/ المدينة، يحق لنا أن نقول: «إن المدينة قد اتخذت عند هؤلاء الشعراء مكان الحياة عند من سبقهم من الشعراء الرومانسيين، فقد كان الشاعر الرومانسي يشكو غربته في الحياة، دون أن يخصصها بمكان ما، فأصبح هؤلاء الشعراء، يرمزون بالمدينة ـ فيما يبدو ـ إلى هذه الغربة الرومانسية القديمة»(١٢).

وأخيرا.. نتساءل: هل ظل الشعراء على هذه الصورة في موقفهم من المدينة؟ أليس في المدينة غير هذه الشرور والآثام التي أفاضوا فيها؟ ألم يتطور إحساس الشعراء من هذه الحالة الرومانسية؟ هل تبقى المدينة شيئا طارئا على الحياة يحسه الناس كخطر على النفس الإنسانية والقيم الأخلاقية؟ أليست هناك علاقات طيبة تربط الشاعر بالمدينة؟... هذا ما سوف نراه في الباب الثاني من هذا البحث.

الهوامش :

١ـ انظر، فريتز موركنتالو: الدوكون Doguon(معنى الحرية، ص ٢٠٣، ٢٠٤) وأيضا، د. حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي ص ١٢٥ ـ ١٦٠.

٢ـ د. فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٢٧، وانظر، د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ٢.

٣ـ انظر، غاستون بلاشار: جماليات المكان، ص ١٥٥.

٤ـ د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٣١، ٢٣٢.

٥ـ عبدالوهاب البياتي: قصيدتان إلى صلاح جاهين ديوان: النار والكلمات (ديوان البياتي، ١/ ٦٧٢، ٦٧٣).

٦ـ كامل أيوب: الطوفان والمدينة السوداء، ص ٩٨ ـ ١٠٣.

٧ـ نفسه، ص ١٠٧ـ ١١٠.

٨ـ نفسه، ص ١٤٨، ١٤٩.

٩ـ انظر، د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٣٢، وبهذا نكون قد تجاوزنا محاولة التقليل من تجربة حجازي في عرض د. إحسان عباس في كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٢١، حيث وسمها بأنها على المستوى الفني ممهورة بشيء غير قليل من السذاجة، واعتذر عن لبوسها ثوب البدائية في التعبير بأن الشاعر ناشيء، وهوعذر لا يُرضي الناقد حيث لا يصلح أن يكون الأمر كذلك في النظرة الكلية، وحين عرض لفكرة تجاوز الشاعر لهذا المستوى تهرب من الإجابة بأن هذا خارج عن حدود الفصل الذي عقده، لأنه يعلم تمام العلم أن لدى الشاعر موهبة التجاوز بالفعل.

١٠ـ د. إحسان عباس: عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٢٣.

١١ـ نذير العظمة: بدر شاكر السياب وإديث سيتويل، ص ٩٠.

١٢ـ د. عبدالقادر القط: في الأدب العربي الحديث، ص ١٠٥.



الفصل الثاني

الوعي المحدث

١ ـ جدلية المدينة :

إن الشعر الذي ضاع في المدينة، وهرب إلى القرية ـ والذي رأيناه في الباب الأول ـ لم يكن ليستمر طويلا في حالته الرومانسية، إن رفض المدينة لم يوقف الشعراء عن الانخراط فيها، فمن التناقض أن يشتق الشاعر تجربته الحية من المدينة، ثم يحدثنا عن تجارب خيالية أو ارتدادية مشربة بماضيه، لابد أن يقف الماضي عند حد، ولابد أن يعتاد الشاعر على حياة المدينة، وأن يتقبل الواقع ولو فكريا، حتى لو كانت عاطفته حية في أعماقه تلونها الحقول وأصوات القرى.

إن الإنجاز الضخم للشاعر المعاصر في وعيه لزمانه ومكانه، والتفاته إلى مجتمعه ـ وخاصة مجتمع المدينة بحركته الضاجة ـ من ظواهر رؤياه البارزة، فالمدينة إطار مكاني لما يجيش به المجتمع من الحركة والتشكل المستمر للقيم وأنماط الحياة، وليس هذا فقط، بل هي عمق للحركة والتشكل، وباعث لهذه الحركة ومحصلة لها في نفس الوقت، وليس حلا إيجابيا أن يشعر الإنسان بالغربة في بلده أو عن بلده، إن الذي يحمل جذوره معه أينما ذهب يسكن زمانا ومكانا داخليين، وبعبارة أخرى سيكون محايثا للأمكنة التي يرتبط بها نفسيا، بالذاكرة أو الاستباق أو بالاقتران الذهني، «ومجتمعنا الذي لايستجيب للتفكير البيئي يتحرك تحركا غير معقول ولا رشيق، وكأنه نصف دماغ هو الذي يأمر بالحركة ذراعين كلاهما ذراع شمال»[1].

وحينما نعرف أن كل شيء في الكون يعمل بصورة جيدة حسب الناموس الكلي، باستثناء الإنسان، نعرف بالتالي أن معالجتنا المفروضة على مشاكل

الكون والفكر تتجاهل التعقيدات الـدقيقة في لانهائية العالم الصغير، في نفس الوقت الذي نغزو فيه لانهائية العالم الكبير، حتى «لو جازفنا بتخويف الملائكة أنفسهـم» [١]، ولذلك فإن الكثيرين ممن ينحون بالـلائمة على مدينة العصر الحديث لابد أن يصرخوا مع ألدوفـان إيك : «لنسرع إلى إشعال النجوم من قبل أن تتفجر أسلاك النور»[١].

وإذا كان هنـاك من يفضح الشرور الشيطانيـة للمدينة، فهنـاك ـ كما يشير أندريـه نوشى ـ الـذين ينشدون لها أناشيد التمجيـد، وإذا كان بودلير ـــ وهو أعظم شعـراء المدينـة كما يصفـه فـرانك كيرمـود ـ قـد صـور قـذارات المدينـة وتوحشها، فهناك ويتمان، الذي وقف موقفا مغايرا من المدينة، بحيث منحها ثقته، وبجد ما فيها من عمال وأزقة، وزحمة خـانقة، إنه كان نبرة معاصرة راضية تغني «المدينة الضخمة المرفوعة إلى مرتبة شيء يلخص العالم كله»[٢].

ولقد ظل أمـر المدينة في مـد وجزر بين الشعـراء، حتى أصبحت المدينة في ذروة بشاعتها لدى إليوت، الذي عكس تمزق العلاقات الإنسانية في قصيدتيه الذائعتين، «الأرض الخراب»، و «الـرجال الجوف»، فـالحضارة لـدى إليوت تنهار، وتسير إلى السقـوط، والقيم تتحول إلى حطام، وربما كـان لإليوت أكبر الأثـر في شعرائنـا المعاصرين في مـوضوع المدينـة، ولكن إليوت ـــ كما يجب أن يكون معـروفا ـــ لم يعن بتصويـر الجانب المادي في طغيانـه إلا من خـلال رؤيا شعريـة بعيدة الغور، تكشف عما يمـور تحت سطح الظواهر من خـواء ودمار وخراب، يـرجع إلى فقدان الإيمان الـروحي لدى الإنسـان الغربي، وهـو ـ أي إليوت ـ بهذا يعتبر شاعر الإنسان الممزق، وفي عذابه يتجلى أنين الذين مزقتهم المدينة وطحنتهم.

لقد آن لشعـرائنا العـرب أن يدركـوا أن «المدينة لم تعـد شيئا طـارئا على الحياة، يحس الناس نحوها كما كانوا يحسون عند نمو المدن بأنها خطر على النفس الإنسانية والقيم والأخلاقيـة، وعلاقات النـاس بعضهم ببعض، قد آن أن نـدرك أن المدينة

نظام حضـاري قد استقرت قواعـده ، وأصبح الناس يمارسون فيها حيـاتهم بخيرها وشرها دون أن يحسوا دائما بـالغربة وبالحنين إلى القريـة ، والمدينة عالم خصب مليء بالنماذج الإنسانيـة والحياة والمفارقات يستطيع الإنسـان إذا رصده بشيء من القبول أن يجد فيه عـوالم لا حد لها من التجارب ، وإذا كـان لابد أن يدين الحيـاة في المدينة فإنه يستطيع أن يدينها من خلال انطباعاته لعوالمها المختلفة ، لا عن طريق التقرير المباشر والرفض الكلي منذ أول وهلة»[٣] .

لابد للشاعر أن يتحول إلى المدينة ، وهذا التحول لايحدث طفرة ، بل يحتاج إلى وقت ، ولم يتخلص الشاعر من رفض المدينـة إلا بعد جهد ـ بل إن بعضهم لم يفلح كالسيـاب ـ أي بعد أن يـرسخ في نفسه أنـه أصبح واحدا من المجتمع الجديد ، ومهما نقم على المدينـة فهو جزء منهـا ، وبهذا يتطور موضـوع المدينة ، ويستقل عن أصوات القرية التي انتزعتهم وشدتهم إلى الماضي ، وسوف يساعد الشعراء على هذا التحول إدراكهم حقيقـة واضحة ، هي أنهم من خلال المدينة يتمثلون الوجه الحضاري لأمتهم ، وبخـاصة وجهها السياسي ، حيث شهدت أحداثا ومواقف سياسية شدت ـ ومازالت تشد ـ الشعراء إليها .

وبزوال الصدمة التي تلقاها الشاعر النازح إلى المدينة بدأ يتكيف ، وبدأت الرؤيـة لديـه تتغير ، وأخذ الموقف الجدلي أبعـاده الحقيقية ، وأدرك الشـاعر مع الزمن أن النقمة من رواسب الرومانسيـة ، كما أدرك أنه صار جزءا من المدينة ، وإنكاره المدينـة مشوهة ، وإذا لم يتحـول الحنق إلى ود صريح ، فلا أقل من أن يعقد مع المدينة صلحا أو هدنة ، لأن له فيها مآرب شتى .

«وهنـا بدأ الموقف الجدلي بين الشـاعر والمدينـة يتكشف للشـاعر نفسـه ، ويتكشف لنـا من خـلال تعبيره عنه ، والمقصـود بـالموقف الجدلي هنـا ، ذلك الصراع الذي تـولد في هذا الموقف الجديـد ، بين النقمة على المدينـة والتعاطف معهـا ، فقد وجـد الشـاعر في رؤيـاه الحديثـة أنه يستطيـع أن يتعاطف معهـا بمقدار حنقه عليها»[٤]

والحق أن بعض القراء قد استجاب للمدينة ومعطياتها، فاندمج بها وقد أصبحت قدره الذي لا فكاك منه، كما أن التمييز التقليدي بين القرية والمدينة فقد بعض صحته وفعاليته، فالقرية والمدينة تعملان بأسلوب التعاقب أو على وجه الدقة بأسلوب التكامل، فإذا كانت القرية هي بيئة الإنتاج الزراعي والمواد الغذائية الرئيسية للمجتمع كله، فليست المدينة مجرد مستهلكة، فهي تمد القرية بالآلات والميكنة التي يستخدمها الفلاح في الحرث والري والسماد، وأخيرا الحصاد، مرورا بالأسمدة وعلف الحيوان، والإرشاد الزراعي، ثم هي التي تمده بالملبس والعلاج.

إذن فلا بد من أن يعقد الشاعر صلحاً مع المدينة لأنه والحال كذلك مجبر عليها، وهي التي تملك القنوات والجسور التي تحمل فكره ووجدانه لأمته بله العالم، وبإعادة النظر مرة أخرى سيكتشف أن المدينة ليست شرا كل الشر ـ كما أحس في بداية عهده بها ـ فحسناتها تربو بكثير جدا على سوءاتها، وفي الوقت الذي لم تحرم المدينة فيه تماما من مظاهر الطبيعة، فإن القرية في الحقبة الأخيرة لم تعد كما تركها الشعراء من قبل، وإنما تسربت إليها من المدينة بعض المكتسبات التي غيرت من معالمها، من إضاءة وأسواق ومؤسسات وشركات ومصانع، مما ألحق الأذى ببعض القيم التي كانت سائدة إبان رحيلهم، وقرب البون الشاسع بين مفهومي القرية والمدينة، حتى إن بعض الشعراء حين هربوا من جحيم المدينة إلى القرية صدموا في قراهم التي أصبحت مدنا فهربوا الهروب الثاني من القرية إلى المدينة.

إن السيارات التي كانت تمشي بحريق البنزين ـ كما كان حجازي يشعر بها متأففا ـ هي وسيلة المواصلات التي تمكنه من الحركة المرنة في قضاء مصالحه بيسر كبير، فالنظرة لابد أن تختلف وتتغير لصالح المدينة مع نضج الشاعر ووعيه بحركة الحياة.

وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة، يفترض فيها أن يؤلف فقدان

الحرية مع فقدان الذاتية ـ العنصران الرومـانسيان ـ خطين متوازيين يؤلفان بالتالي ظاهرة واحدة، فالإنسان ليس فقط عبـداً للآلة أو لمنتوج الآلة، فهو لم يفقد كل إمكانات الحرية والذاتية كعـامل أو مستهلك فحسب بل إن كافة ثقافته دمرت، ولاخوف من هذا أبدا، فهي لم تدمر بقدر ما ذابت في ثقافة جماعية لاتفاضل فيها ولا تمييز، مثلها مثل الخسـائر الأخرى، فإن تداعي الثقافة نتيجـة لعوامل تقنية، إن «التقنية الحديثة هي الطرف الضروري للثقافة الجماعية»(٥).

ورغم الحمـلات التي شنت على المجتمع الصناعي، وتفـاوتها وتباينهـا في العناصر، ورغـم المستويـات المختلفة للتجرد والحوافز المتضـاربة، ورغـم الأدلة والمبـادىء التي ساقهـا نقاد المجتمع الصنـاعي. فإن صـورة عامـة قد بـرزت كحقيقة: «إن جوهر التصنيع هو الإنتاج الجماعي بوساطة الآلة والآلة اختراع يؤدي العمل عن طـريق أجزاء متحركـة يجاهد بعضها بعضـا في أسلوب منظم بدقـة، فتنتج سلعة قيـاسية، والمجتمع نفسه تحول إلى هـذه الآلة مجمـوعة من أجزاء قياسيـة متحركة يجاهد بعضهـا بعضا لإنتاج مواد قيـاسية تكون من بين أجزاء الآلة، الإنسـان جزء من الآلة، أو منتوج أنتجته، أو الشيئـان معا، إنه خاضع لقوى تفوق طاقته، ورفاقـه هم أيضا مثله، غاضت الحرية، وغاضت الهوية... والإنسان مجردة آلة في مجتمع آلات.. في بيئة آلات»(٥) فلا خوف إذن من المدينـة، مادام الأمـر ليس مقصوراً على إنسـان، بل هو في المحصلـة لمصلحة الإنسان كل الإنسان.

إن مقتل صبي في المدينة تحت عجلات السيـارات، ولم يتعرف عليه أحد، ولم يبكه أحـد، هذا الصبي الـذي رأيناه عنـد حجازي في البـاب الأول، كان حكما على المدينة من خلال عين واحدة، وحين يفتح الشـاعر عينه الأخرى لا يجد المدينة بهذه القسوة خلـوا من المشاعر والقيم، وفتح العين الأخـرى للرؤية الأكثـر شمـولا نـوع من الـوعي المحـدث، ومن هنـا يمكن أن نجـد المدينـة متعاطفة ومتعانقة في جناز غريب عليها، لا سيما هذا الغريب بطل من أبطالها

يموت في ميدان الشرف، وهذا المعنى نجده عند صلاح عبدالصبور، في قصيدة «نام في سلام» من ديوانه الأولى «الناس في بلادي» والقصيدة رثاء لقريبه وصديقه الطيار محمد نبيل الباجوري، الذي استشهد على رمال غزة في سبتمبر عام ١٩٥٥م:

أما أخي «محمد نبيل»
فقد طوى جنازه شوارع المدينة
في ظهر يوم قائظ، والناس مطرقون
أحبابه، أحبابنا، وأهل حينا القديم
وأعولت صبية في شرفة مهدومة
ودق طبل معول، وسار جند واجمون
وساءلت مشيرةً عجوز:
«في ذلك الصندوق، من هذا الذي ثوى؟»
«هذا فتى مجاهد قد مات في العشرين»
ولم تقل كليمةً، امرأة غريبة
لكنها من قومنا، في قلبها كنوز
وتعرف الحنان والأحزان
فاندفعت باكية في زحمة الجناز
ومس لحمها العجوز منكبي وساعدي
وكان لحم منكبي يغوص في الصندوق
وكل شيء كان هامدا كأنه يموت
لكنه يموت في عناق

إذا كان مقتل صبي حجازي صدقا فليس كل الصدق، لأنه لا يمثل المدينة كل المدينة، وإذا كان مقتل محمد نبيل ليس كل الصدق، فإنه في بعض صدقه يفجر عبقرية المكان، المدينة هنا جماع الوطنية، هي الوطن الأم، لم يعد

«محمـد نبيل» غريبـا، بل أصبح قريبـا لكل مواطن، وإعـوال صبية في شرفـة مهدومة، و «صبية» نكرة مجهولة بالنسبـة للشاعر وللشهيد وللقارىء، بكاؤها هذا تواصل من نـوع فذ، تواصل الانتماء لرمز المكـان/ المدينة / الوطن، فهي للشهيد أخت، أو خطيبة، أو مواطنة.

ومن نفس المعنى تنطلق «عجـوز» ـ نكرة مجهـولـة أيضـا ـ في البكـاء، ثم تندس في زحمة الجناز، «امرأة غريبة» إن هـذا الوصف للمرأة العجوز لايعادل التعجب، فهـو لا يتعجب منها، ولكـن غربتهـا في جهـالة الاسم والصلـة، وعبقرية المكان، بما يـرمز إليها، رفعت عنها هذه الجهالـة، وأضفت عليها ما هـو أهم وأشمل وأسمى في شرف اللحظـة والقيمـة الإنسـانيـة، «لكنهـا من قـومنـا» وهذا الاستـدراك لمس في قلبهـا كنـزا، ومن هـذا الكنز تفجـر حنـان الأمـومـة، وتحول المشهـد كلـه إلى همود الموت، تواصـلا وانخـراطـا في لحظـة الاستشهاد النبيلة، إن عبقـرية المدينة جعلت المشهد «يمـوت في عناق»، هو الموت من أجل الحياة، الموت الـذي يفجر الحياة، إذا لم يكن لـلاستشهاد غير عظمة الموت في عناق لكفاه ذلك عظمة وبطولة.

إن المدينة حين تكون رمـزا للوطن ـ ولابد أنها كذلـك ـ فإن هذا من دواعي القبـول بها، بل الإيمان بها إيمانـا مطلقـا، وهـذا مـا أدركـه الشـاعـر صـلاح عبدالصبور، ومن الجميل أنه أدركه في وقت متقدم، منذ ديوانه الأول.

وصلاح عبدالصبور لا يطرد وعيـه المحدث بهذا القدر من الوضوح، ففي ديوانه الثالث «أحلام الفـارس القـديم» يطل الوعي المحدث في قصيدة «أغنية للشتاء» ولكنه يطل على استحياء:

ينبئني شتاء هذا العام أن هيكلي مريض
وأن أنفاسي شوك
وأن كل خطوة في وسطها مغامرة
وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا

في زحمة المدينة المنهمرة
أموت لا يعرفني أحد
أموت. . . لايبكي أحد
وقد يقال، بين صحبي، في مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، وقد عبر
فيمن عبر. . .
يرحمه الله. . .

هذا الهاجس يكاد يكون رومانسيا، فالموت في زحمة المدينة المنهمرة فجأة، بحيث لا يتعرف عليه أحد، ولا يبكيه أحد، هو نفسه غربة الموت في صبي حجازي الذي رأيناه تحت عجلة سيارة، لولا هذا الملمح الفلسفي الواهن الذي يتخايل من بعيد خلف الصورة، هذه المقولة المتعلقة بأسى شفيف وغير عميق، بين صحبه في مسامرة انعقدت في مجلس كان الشاعر الفقيد أحد رواده، حيث افتقدوه سريعا وترحموا عليه، أي أنهم مروا على ذكراه مرور الكرام، ثم استأنفوا حياتهم وسمرهم، وهذا صنيع أهل المدينة، لأن الحياة لا تتوقف وهو ملمح يذكرنا بصورة للوعي المحدث عند حجازي، في قصيدة «الوجه الضائع» من ديوانه الثاني «لم يبق إلا الاعتراف» وسوف تأتي عند الكلام عن وعي حجازي المحدث بالمدينة.

وفي نفس ديوان صلاح عبدالصبور قصيدة «أغنية من فيينا»، والمدينة هنا مدينة غربية ولكن الشاعر في صلح معها، وعلى الرغم مما جاء في القصيدة من وصف لسلبيات المدينة فارق المدينة الغربية عند شاعر ملتزم كعبدالوهاب البياتي.

وربما كانت قصيدة «أغنية للقاهرة» للشاعر صلاح عبدالصبور، في ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم»، نموذجا راقيا لجدلية المدينة بالمعنى الذي سبق، فقد اجتمعت في القصيدة سلبيات المدينة التي عانى منها الشاعر

مـاعانـه غيره من الشعراء، ومع ذلك يـرى أن القاهـرة قدره، وأن هبـاتها من العذاب ينبوع إلهامه، وأنه يذوب آخر الـزمان فيها، فيضم النيل عظامه المفتتة على أسفلت الشـوارع في ذرى الأحيـاء والسكـك، لأنـه يهواهـا هـوى يشرق بالبكاء، تبدأ القصيدة بخيوط الحب:

لقاك يا مدينتي حجي ومبكايا

لقاك يا مدينتي أسايا

وحين رأيت من خلال ظلمة المطار*

نورك يا مدينتي عرفت أنني غللت

إلى الشوارع المسفلتة

إلى الميادين التي تموت في وقدتها

خضرة أيامي

ومن المهم أن يكـون واضحا أن خـوفه هنـا ليس شعورا نهائيـا، وإنما كان معطى مبدئيـا لحركة التقبل والتفهم واستكشـاف الوجـه الخفي لهذه الحقيقة، فإن إبداع الشاعر آت من عذابه في هذه المدينة، فهي المنبع للعذاب والسعادة معا، وهذا يحدث في الشاعر نوعا من التعادل العاطفي في موقفه من المدينة:

وأن ما قدر لي يا جرحي النامي

لقاك كلما اغتربت عنك

بروحي الظامي

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب

ينبوع إلهامي

فلا عجب بعـد هـذا التبـــرير أن نـــرى وجـــه القـاهرة الحقيقي في حب جارف:

---

* لصحة الموسيقى يجب حذف الواو من التفعيلة الأولى.

لقاك يا مدينتي دموع

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء

إذا ارتوت برؤية الحبيب عيناه

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح

لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين . . . إن أراد أن يصارح

وهو تحول في صالح المدينة، ولكنه بقدر، لأنه مصحوب في آخر الأمر بالاغتراب داخلها، مما يكشف عن الصراع بين الحب ونقيضه:

أهواك رغم أنني أُنكرت في رحابك

وأن طيري الأليف طار عني

وأنني أعود، لامأوى، ولا ملتجأ

أعود كي أشرد في أبوابك

أعود كي أشرب من عذابك

أين هذا من الموقف المتأزم الذي رأيناه فيما سبق متأرجحا بين الضياع في المدينة وأصوات القرية الملحة؟ لقد قربت شقة الخلف بين الشاعر والمدينة، هنا قدر من الصلح أو المهادنة، يدعو إلى إعادة النظر، لعل في تجربة المدينة جوانب مضيئة غير التي عرفناها في النقمة الرومانسية.

«ومن طبيعة الموقف الجدلي أن يظل حيا متجددا على الدوام، فأما أن نعيب المدينة مرة، أو نعيب أنفسنا مرة، فهذا وذاك موقف جزئي، لا نرى فيه إلا وجها واحدا لحقيقة لها أكثر من وجه، فالمدينة لم تكن على ما هي عليه إلا بنا، ونحن لم نعد على ما نحن عليه إلا لأننا نعيش فيها، ومن ثم فإن المسؤولية لا أقول موزعة بيننا وبين المدينة، فهذا تصور أولي ساذج، وإنما هي ماثلة في تلك العلاقة المعنوية التي تجعل منا نحن والمدينة كيانا واحدا، وعندئذ نبصر وجه المدينة عندما نرى إلى أنفسنا كما نرى أنفسنا عندما نبصر في وجهها، مرة نراها من خلال أنفسنا، فنتصورها معنى

وهميا، ومرة نرى أنفسنا من خلالها فنحس بها حقيقة واقعة، ويظل سؤالنا الحائر بعد ذلك قائما»[٦].

إن هذا السؤال نفسه وجهه صلاح عبدالصبور إلى المدينة، نيابة عنا، وذلك في قصيدة «الخروج» في ديوانه «أحلام الفارس القديم»:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق؟
أم أنت حق؟

هذا الحب الذي يفصح عنه صلاح عبدالصبور تجاه المدينة، حب لا يبرر أحقادها، فالشاعر ليس مغتربا اغترابا أيديولوجيا، حتى يبرر سوءاتها، ويقنع نفسه بهذا التبرير، كلا، إن اغترابه جدلي يجمع بين التناقضات، ولا يجد في هذه التناقضات شرا خاصاً، فإما أن يصبر عليه أو يهرب منه، ولكن الشاعر يرى أن «التطور من داخل التناقضات يمكن أن يبرز ملامح الحياة الإنسانية المأمولة، فلا تعود المدينة رمزا للضغائن، وقسوة وثقافة الشاعر تقود تطلعاته ـ بصورة عامة ـ إلى الأمام وإلى البعيد، ولكن واقع مجتمعه مازال يشده إلى الخلف وإلى البعيد أيضا، أليس في هذا مزيد من التمزق؟»[٧].

وأحمد عبدالمعطي حجازي، الذي كان ضائعا في المدينة، ولم ير فيها عند قدومه غير الضائعين، كبائع الليمون الذي لا يعبأ به ولا بليمونه أحد، وكالفتى الكئيب كآبة الشاعر ولم يلق عليه سلاما، وأكثر من ذلك دعا حبيبته بنت المدينة كي تذهب معه إلى الريف ــ على عكس النزعة الاجتماعية السائدة، وكتب إلى أهله الطيبين في القرية «قوة الكلمة» أحمد عبدالمعطي حجازي هذا يكتشف بالمدينة أناسا طيبين مثله ومثل أهله، فيكتشف الإنسان من خلال حبه لإنسان قريته، فلابد إذن من تصحيح مساره الذهني ــ إذا تأبى عليه المسار العاطفي ــ تجاه المدينة، لابد من صلح أو مهادنة، وقد حدث بالفعل، حتى أصبحت المدينة لديه وحدة الوجود السكاني، فإذا ضاقت به مدينة أمكنه الانتقال إلى مدينة

أخرى، ولايخدع نفسه في جدلية المدينة عن جـوانب الزيف فيها، ولكنه لا يعبأ به ولا يهتم، ربما يرى ويغلق عينه، ربما يسمع ويسد أذنيه، فليس ما يرى وما يسمع هو كل الحقيقة في القاهرة، فليلق بالسلبيات إلى الجحيم:

رأيت في بعض التخوم
مدينة جميلة طرقتها
طعمت من كرومها، اضطجعت في خاناتها
اغتسلت في مياهها.
لكنني ـ واعجبا! ـ لم أر فيها آدميا. هذه إذن سدوم!
قيدني السحر إليها.
عدت أدراجي مذعورا إلى الباب الذي دخلتها منه،
فلم أجد سوى تلك الرجوم
تضحك في العتمة مني، وأنا أسقط مشدودا إلى أرض هشيم
وجدتها تسوخ بي حتى بلغت ظلمة كثيفة
وكنت في قمة رعبي فتحسست عظامي، وإذا بها رميم
. . . .
إلى الجحيم
الليل والنهار والحدائق الخضراء والبيوت،
والأسواق والمرتبات والديون والجسور
والفنادق المخابىء المراحيض الجرائد الرسوم
إلى الجحيم
اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصفق
المشخص المحترف الهاوي المناور المداور العظيم
إلى الجحيم
إني وضعتكم جميعا يا مواطني سدوم
في قاع صندوق، وألقيت بكم إلى الجحيم(٨)

ولكن الشاعر ظل ينبش أعماق الجذوع الناشفة لعل برعما فيها، لعل في صمت المقبرة عاصفة أو فرسا، لعل انفجار الناصرة يتكشف عن صوت في سطح الزمن الباقي، وتتكشف عملية التنقيب عن وجه المدينة الآخر:

رأيت في بعض طريقي خمسة من الفدائيين،
قلت: اتخذوني صاحبا
فأمهلوني ليلة،
وقبل أن يأتي الصباح رحلوا
وفي المساء قتلوا
قلت لهم: اتخذوني صاحبا
فأصعدوني جبلا،
وأدخلوني غابة ـ واعجبا! ـ رأيت فيها القاهرة
وكنت أنت في انتظاري تمسكين بيدي
وكنت تحملين عني جسدي
وتقرئينني السلام!(٨)

إن رؤية الغابة التي يتدرب فيها الفدائيون كشفت عن وجه القاهرة الآخر، وأي وجه هذا الذي اكتشف؟ إن كلمة «الغابة» وما فيها من أحراش وأعماق وظلال تمدنا بها لا ينتهي من الأحاسيس والمشاعر والارتباط بالكون كله في أحلى مجاليه، لقد أحس الشاعر بالرابطة الصحيحة التي تشده إلى أمته من خلال العمل الفدائي، وانتقل به هذا الإحساس إلى معانقة الكون، فلا يمكن أن يحجب بعض الزيف في المدينة وجه الحقيقة الخيرة للإنسان، وهاهو الكشف من جديد يتمخض في دهشة:

يدهشنا أنا نحب هذه المدينة
وأننا اكتشفنا خلسة، في هذه الأبنية الجواثم
أشياءها الدفينة

وأن فيها امرأة، تخطر في قميص نومها،

وقطة تموء في السلالم

كأن صوتا ما ينادي

فنجيبه: نعم

نحس عضة الحنين والألم

وتنبض الذكرى بأسماء البلاد، والرفاق، والمواسم(٩)

صحيح أن اكتشاف القاهرة هنا ارتبط بالبعد السياسي، فحدوث التحول العاطفي تجاه المدينة أخذ طابعا سياسيا، ولكن هذا التحول داخل في جدلية الشاعر مع المدينة، ومع ذلك فإن الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي لم يستق جدليته مع المدينة من التحولات السياسية في نفسه، بل إنه عضد ذلك برؤية فلسفية بسيطة، فهو في قصيدة «الوجه الضائع» من ديوانه «لم يبق إلا الاعتراف» يقدم لنا برهان التجاوز عن عدائية المدينة:

هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة.

مات، وضاع وجهه إلى الأبد

لأنه كان وحيدا.. لا أخ ولا ولد

وقد بكيته كثيرا حين مات

وعندما أمضنى الحزن، تصبرت وقلت

هذا لأنني وحيد في مدينة كبيرة

لكنني.. حين يمر العمر بي

وحين يكثر موتاي سأنساه

فإن ذكرته صمت، ثم قلت

يرحمه الله

على الإنسان إذا أراد الشعور بمكانه الصحيح من الكون الجنوح إلى تحوير هذا

الكون على صورته ومثاله، وأن يتكيف بحسب أبعاده الخاصة، إن الخارج واللانهائي يصعب فهمه وإدراكه، كما يتعذر التنبؤ به، فلا داعي لأن يمتحن الإنسان نفسه، ويزعزع أرض يقينه بالصدام مع ما قدر له أن يحياه، عليه أن يهادن الحياة في بعض أشكالها المتأبية على الإدراك أو الحل، وأن يستجيب، «. . . إن استجابتنا الحسية البسيطة للواقع، ونحن نتحرك عبر الزمان والمكان، أو حتى عندما نقف ساكنين، نتلقى لمسات ذلك الواقع بحواسنا كلها، هي مصدر الانفعال اللغوي عند الشاعر، كما أنها المقياس الذي يستعمله لقياس الاهتزازات في العالم حوله، والوسيلة التي يتخذها للرد عليها»(١٠).

ومن هنا يأتلف الإنسان مع المدينة، بل مع الكون، بل مع القدرة التي تمثل النظام الكوني كله.

«وعلى هذا النحو يغدو ما يمكن أن يعاش فيه مفهوما كله، مألوفا، وبذا يستطيع الإنسان الدنو ـ جزئيا على الأقل ـ من السر، وإن ما يعود إلى التعالي يقترب»(١١).

لقد أدرك حجازي في الأبيات السابقة أن الموت شيء عادي، فالناس يموتون بكثرة، وسرعان ما يدفن الأموات موتاهم، ثم يستأنفون الحياة، فيأكلون ويشربون، ويعملون، وينامون، فعلى الشاعر أن يفعل فعل أهل المدينة، ويصنع صنيعهم.

وحين تعمق تجربة حجازي بالمدينة أكثر يحبها أكثر، ويأتلف مع مفرداتها وملامحها من دروب ومقاه وحدائق، ويشعر أنها لم تعد جمادا كما كان يتصور من قبل، بل تبادله الألفة والانسجام، فهي شخصية أسطورية ملفعة بالفروسية تخوض الحروب من أجله كإنسان، يقول في «أغنية أكتوبر» في ديوانه «لم يبق إلا الاعتراف»:

فأنتشي. . . . تحملني الذكرى على جناحها

لعالم من الأسى، والزهو، والغفران
كأنما أشم دما باقيا، في ثوب فارس من الفرسان
آن الأوان كي أغني لك يا مدينتي . . يا أجمل الأوطان
في منزل فيك تعلمت الهوى . . وفي مقاهيك أنا أحاول السلوان

ولذلك يتقدم في حبه للمدينة بشكل من أشكال التوحد :

أحلم يا مدينتي فيك بأن نبكي معا . . إذا بكت عينان
بأن أسير ذات يوم قادم تحت نهار يسعد الإنسان

وليس معنى هذا الحب أن الشاعر ألغى موقفه السابق من المدينة كلية، بل إن الصراع الفكري قد أخذ أبعاده، «فهو يحب المدينة ويكرهها في وقت واحد، يحبها لأن فيها معنى الإيمان بالحضارة على الرغم من مآسيها، الإيمان بالإنسان على الرغم من عيوبه، فالشاعر يحب المدينة التي يعاني فيها تجاربه، حلوها ومرها، ويحبها لأنها مصدر رزقه، ويحبها لأنها جزء من وطنه، بل لعل صورة الوطن كلها تتركز في القاهرة. . . . . . وإذا كانت القرية رمز البراءة فهل مازال الريف بريئا؟ وبهذه المحاجة المنطقية تبدأ مرحلة التكيف على الرغم من التناقضات الداخلية، فقد جمعته وأهل المدينة الآلام، ووحدت بينهم أحاسيس الاغتراب، أليس وحيدا في المدينة؟ وعلى الرغم من التكتل والزحام ألا تفصل بينهم جدران، وهكذا تقاربت المشاعر، وضاقت الهوة، ومنطق الشاعر وجوده في المدينة» (١٢) وعلاقته بالناس هي نفسها علاقته بالمدينة، بين صلح وخصام، جاء في «رسالة إلى مدينة مجهولة» من ديوان «مدينة بلا قلب» :

فجعت فيهم يا أبي، كرهتهم في أول النهار
وفي المساء قارب الظلام بين خطونا
رأيتهم واروا وراء الليل موتاهم
وانهمرت دموعهم، واخضل مبكاهم

وامتدت الأيدي، وأجهش الطريق بالبكاء

قلت لهم: يا أصدقاء!

هـذا هـو حجـازي، وهؤلاء هم النـاس، والجميع في المدينـة، وعـلاقتـه بهم وبالمدينة بين مد وجزر، والصراع الفكري دائر بين عواطف الحب والبغضاء.

والشاعـر محمد إبراهيم أبـو سنة وهـو يخوض جدلية المدينـة، كان يبحث عن المسؤوليـة فتبين له أن المدينة التي نقمنـا عليها كثيرا ليست هي المسـؤولة، بل نحن المسؤولون، إذ كل السمات الكريهة من صنعنا، ونحن الذين شوهنا وجهها:

حين فقدنا صدق القلب

حين تعلمنا أن نتقن أدوارا عدة

في فصل واحد

حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى

وعبدنا آلهة شوهاء

حين أجبنا الغرقى بالضحكات

حين جلسنا نصخب في أعراس الجن

حين أجاب الواحد منا:

مادمت بخير فليغرق هذا العالم في الطوفان

كنا نحن الأعداء

كنا نحن غزاة مدينتنا(١٣)

وهـذا تحول كبير في مـوقف الشـاعـر من المدينـة، من النقيض للنقيض، فالنقمـة ارتدت إلينا حين فقـدنا جوهـرنا وليس المدينـة، مادامت أخلاقيـاتنا تتأرجح بين الـزيف والتلون والتألـه وعبادة الأشخـاص، أي أننا سـوأة المدينة وعورتها، لقد أسقط الشاعر جدلية الصراع، وحكم ببراءة المدينة كلية، في لغة واقعية تحليلية تستقرىء سلبيات الأفراد، وصور قريبة مسطحة.

ويستجيب أمل دنقل لمعطيـات المدينة بحذر، متجـاوزا ما قـد ينسحب عليه

كإنسان من جراء هذه الاستجابة، ففي ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» قصيدة بعنوان «إجازة فوق شاطىء البحر»، وهي نموذج لجدلية الشاعر مع المدينة، ويدور الصراع فنيا بين الشاعر ومعطيات المدينة رفضا وقبولا، المدخل كأنه لوحة خلفية لمسرح القصيدة:

أغسطس، الإسكندرية:

واليود ينشع في رئتين.. يسد مسامها الربو.. والأتربة

الكلمتان الأوليان تحددان الزمان والمكان، وهما إطارا اللوحة، وبقية الألفاظ تشكل الهدف العام لغزاة المدينة في زحفهم إلى شاطىء البحر، وهو مدخل يشي منذ البداية بقبول المدينة، بل أكثر من القبول، وإلا فما معنى أن تكافح هذه الجموع لكي توفر من قوتها اليومي على مدار العام أجر شهر أو بعضه للمصيف؟

وبعد المدخل نجد أنفسنا أمام جولة أولى يصطرع فيها الشاعر مع المدينة، والصراع متكافىء بين الرفض والقبول:

وفي الصبح: نرفع راياتنا البيض للبحر... مستسلمين
لينخرنا الملح، يمنح بشرتنا النمش البرصيّ،
ونفرش أبسطة الظهر، نجلس فوق الرمال،
نمروح في حزننا الغامض الشبقي.. لكي يتوهج!
(... حين همنا بإمساكه احترقت يدنا!)،
نتلمس ثدي البكارة.. كيف تجف النضارة فيه،
فيفرز سما.. ودودا يعيث بتفاحة معطبة!؟

أيضا البداءة بالزمان «الصبح»، فالمكان «البحر»، وهو منفتح ومتناه في الكبر، وعبقرية المكان من خلال الصفتين تفرض إغراءها وسيطرتها، ولا يملك الإنسان أمام مثل هذا المكان غير الاستسلام، «نرفع راياتنا البيض.

مستسلمين» لنعم البحر، مما يمثل شكلا من أشكال الانتصار للمدينة، ولكن الشاعر يُلحق بكل نعمة من أنعم المكان آفة، فملح البحر ينخر، والنمش برصي، والاسترخاء قبالة المتناهي في الكبر لمروحة حزن شبقي غامض يعز عن التناول، وثدي البكارة جاف يفرز سما كتفاحة معطوبة يعيث بها الدود، وهي محاولات لإفساد عبقرية المكان تبرز من داخل الشاعر في صراعه العنيف مع المدينة، في صور شعرية بعيدة الغور، وصور أخرى واقعية، و«حزننا الغامض الشبقي» صورة نفسية غير تقليدية مليئة بشحنات متعددة، فالحزن يخترم النفوس، وغموضه ليس غموضا شعريا تحبه النفس وتبحث عنه، هو غموض جارح مؤذ لا يستطيع التعبير عن نفسه ولا عن جرحه لأنه شبقي، وفي الشبق جنس حاد، يحترق فيه الشاعر احتراقا داخليا غير معلن، احتراق الجسد المنهوم أمامه غابة من العرايا وقد سلخها من ثيابها جزار البحر، يهرف ويتلصص دون أن يقول أو يفعل، لماذا لم يظهر من البكارة إلا أثداؤها؟ أيها الحزن الغامض الشبقي، أيها الوحش الجائع والفرائس حواليك، لقد منعك من التهامنا مانع.

لو أراد عالم فيزيائي تفسير الصورة التي تقول: «ثدي البكارة جفت نضارته، فأفرز سما، وتحول إلى تفاحة يعيث فيها الدود»، لو أراد هذا العالم تفسير الصورة فإنه يقول: نعم، كانت نضارة الثدي كامنة في لونها الأبيض الغض قبل أن يتعرى أمام شمس البحر، وصبغته أشعة الشمس باللون البرونزي، وتطهر بالعرق من سموم الجسد، وكأن الشاعر قد رصد حقيقة علمية، وهو تفسير يقضي على روح الشعر كلية، لأنه يقضي على روح الدهشة التي تكمن في التعبير، وهي دهشة نجدها كثيرا في شعر أمل دنقل، ونتساءل: هل جفت النضارة في ثدي البكارة؟ هل كان هناك إفراز للسم والدود؟ وهل تحول الثدي إلى تفاحة معطوبة؟ أو أن البئر أصبحت مسمومة عند انقطاع الرجاء من مائها؟ إذا استسلمنا لدهشة التعبير عرفنا أنه يقول كثيرا، والصراع محتدم بين الشاعر والمدينة.

وإذا كانت جولة الجدلية الأولى «في الصبـاح» فإن الجولة الثانية في «الليل» ـ أيضا الزمان ـ:

وفي الليل نخفض راياتنا. . ننقض الهدنة الأبدية،
نجرؤ أن نتساءل: «هل نحن موتى»؟!
وجولاتنا في الملاهي، اهتزازاتنا في الترام.
تلاصقنا في ظلام المداخل،
ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات،
مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا، الضحكات، النكات:ـ
بقايا من الزبد المر. . والرغبة الذاهبة
«ترى نحن موتى. . . »
وننشب أنيابنا في الطيور المهاجرة المتعبة

يسجل الشـاعر في اللـوحـة السابقـة مجموعـة صـورة من مفردات المدينـة المغـرية، وهي صـور منتقـاة من واقع حياة المصطـافين، ولكنـه يداخل هـذه المشـاهد الجزئيـة بالتسـاؤل عما إذا كنا أمـواتا، وهـوتساؤل يتشكك في الحيـاة نفسهـا، وتكـرراه مزيـد من الشك في حقيقـة الفعل البشري، ويُلقي بظـلال كئيبة تُبطل الفـرحةوالبهجة في الصـور، ويبحث عن شيء آخر أكثـر عمقا في فلسفة الحيـاة من صور هي «بقايـا من الزبـد المر والرغوة الـذاهبة» فهل الكل باطل وقبض الريح؟ إنه الصراع المستمر في جدلية المدينة.

وفي التنـاقضات يطفـو الطبـاق بين الصباح والليل، ثـم رفع الرايـات وانخفاضها، والطباق صورة لفظية لخصـومة مشتجرة في نفس الشاعر بين قبول المدينة ورفضهـا، وهي خصومة ستنحل في نفس الشاعـر الواعي ولا شك بالقبـول، ولكن هذا القبول ممهـور بأقصى ما يتفجر عنـه المكان من الموت في الغربة:

صديقي الذي غاص في البحر. . . مات
فحنطته. . (. . واحتفظت بأسنانه. .
كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة. .
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها. .
وأردد: «ياشمس أعطيك سنته اللؤلئية. .
ليس بها من غبار. . سوى نكهة الجوع!!
رديه، رديه. . يرو لنا الحكمة الصائبة»
ولكنها ابتسمت شاحبة)

. . . .

وكانت على البحر راية حزن، وغضبة ريح،
ونحن ـ مع الصمت ـ نحمل جثمانه فوق أكتافنا،
ثم نهبط في طرقات المدينة، نستوقف العابرين،
نسائلهم عن طريق المدافن. . . . والرحلة الخائبة!
ولكننا في النهاية. . عدنا إلى شاطىء البحر. . والراية الغاضبة

هذا المطلع مكون من مرحلتين: الفجيعـة، والجناز، وفيه احتشاد ضد المدينـة، والاتهام الموجه للمـدينة مأسـاة نابتـة من الصراع نبتا طبيعيـا، لم يفرض من الخارج، كلنا نعرف أن الغرق أحد مفردات البحر السكندري، والمحنـة أشد عمقـا من مـراسيم الجناز، لأن الغـريق غـريب، وأصحابـه غرباء، يعانـون ـ زيادة على الغرق ـ محنة الـدفن في مدافن يجهلون الطريق إليهـا، وبهذا الشكل الذي أدار عليـه الشاعـر صراعـه مع المدينة كـادت النتيجـة تعلن في هـزيمة المدينـة، ولكن العكس هـومـاحدث، جـاءت النتيجة لتفجأ القارىء بمفاجأة غير متوقعة. «في النهاية عدنا إلى شاطىء البحر. . والراية الغاضبة».

ربما كان الشاعـر يدرك أنه يخوض معركـة غير مقدسة ضد المدينـة، وكأنه

يريد أن يقـول: فلتكن المدينة ما تكون، لأنه بوعيـه المحدث، يقبل بها راضيا أو كارها، لأنها قدره، وهذه سنة الحياة في التطور.

ونتساءل: هل كل معطيات الصورة في المقطع الثاني ضد المدينة؟

بالتأمل في الحوار الداخلي (المونولوج)، الـذي وضعه الشاعر بين قوسين، نجـد الشاعـر يستلهم الروح الشعبيـة ذات الطـابع الأسطوري، كلنـا يذكـر الطفـولـة، حين تسقط منا إحـدى أسنـاننـا، ونأخـذها لنقـذف بها في وجـه الشمس قائلين: «يـا شمس يا شموسـة، خدي سنـة الجاموسة، وهـاتي سنة العروسة»، يوم كنا نفعل ذلك كنا مأخـوذين بنشوة الرغبة والتجدد في الحياة، طالبين التطور من الجاموسـة إلى العروسة. لقد أعادنا الشـاعر إلى بكارة الحياة الأولى وفطرتها وطزاجتها . .

لم يكن الشـاعر صغير السن، ولم يكن صـديقـه بالتـالي صغير السن، ولم يكن الشاعر في حالة تداع نفسي، حتى يأتي قانون التداعي بهذه الصورة، لقد جاءت تحت أي حسـاب، لتتحدث عن الأمل والإيمان بالحياة والتطـور، ولنا أن نتحسس: الشمس ذات المحيـا الجميل، رديـه رديـه، حتى لـو ابتسمت الشمس ابتسامة شاحبة.

وكما بدأ الشاعر قصيدته بمدخل، ختمها بما يشبه الخلاصة في جدليته مع المدينة:

بدايتنا البحر. . .
ـ حين قصدنا المقابر! ـ
كيف رجعنا إليه؟»!
وكيف الطريق اشتبه؟!

السؤال بسيـط جدا، وطبيعي جـدا، والطريق لم يشتبـه لذي عينين، إنها المدينةوالصراع معها، والقبول بها، والقصيدة كلها دال على هذه الجدلية.

المدينة: إشارة محايدة:

يمكن اعتبار نزار قباني واحدا من شعراء المدينة الحديثة، فلم يثبت أنه صدم بالمدينة، بل الثابت أنه فرح بها، معتنق لرموزها ومعانيها، مصور لنهر الحياة فيها، وإن كان معنيا على وجه الخصوص بقطاع المرأة، والطبقة الأرستقراطية، ومن هنا فإن نزاراً يتمتع بوعي محدث منذ البداية، وظل هكذا متعشقا للمدينة، حتى وقعت المواجهة بين الشاعر وبعض الشعراء والمهتمين بالدراسات الأدبية الذين هاجموه في حملته على الشكل الاجتماعي للأمة العربية، فاتخذت المدينة في شعره شكلا سلبيا، وفي هذا لايخرج عن الوعي المحدث، بل هو يعمق الوعي المحدث، كما سيبين في حينه.

وعلى سبيل المثال نأخذ من ديوانه «قصائد» وهو الديوان الخامس، الذي صدر في سنة ١٩٥٦م، بعض الصور التي التقطها الشاعر لحياة الإنسان في المدينة، فقصيدته «مع جريدة» تلتقط حادثة عادية من حياة المدينة، يتناوله الشاعر بلغة عادية بسيطة، لولا ما يتخلل السطح الهادىء من لواعج الاضطراب في أعماق المرأة، مقابل اللامبالاة في تصرفات الرجل:

أخرج من معطفه الجريدة
وعلبة الثقاب
ودون أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمام
تناول السكر من أمامي
ذوب في الفنجان قطعتين
ذوبني.. ذوب قطعتين
وبعد لحظتين
ودون أن يراني
ويعرف الشوق الذي اعتراني

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزحام

مخلفا وراءه الجريدة

وحيدة

مثلي أنا . . وحيدة

رجل من رجال المدينة، ذو حيثية، انعطف لتناول فنجان قهوة في مكان عام من الأماكن التي تنتشر هنا وهناك في المدينة الكبرى، ربما كان الوقت القصير جدا الذي قضاه في الفندق أوالمقهى أو الكازينو ـ وقتا بين عملين، أو انتظارا، لكن انشغاله بداخله، الذي كان وراء اللامبالاة، وهيئته التي بدا عليها، هو ما أشعل الحريق في التي أمامه قبل أن يمضي ويتركها للوحدة كجريدته المهملة.

ونزار قباني مغرم بإظهار ثقافته المعرفية بلغة العصر، حتى إنه يستعمل المعارف بألفاظها التي يستخدمها الشاعر في الحياة اليومية، فيستخدم العطور بأسمائها الأجنبية ـ كريستيان ديور، ص ٢٦٨، ٢٦٩ ـ وليس مجرد استخدام اللغة المدينية في الشعر هو الذي يجعل الشعر شعرا محدثا، فهذا وإن كان قبولا للمدينة غير أنه قبول شكلي، ولكن الأعمق من هذا القبول أن يكتشف الشاعر البعد الأعمق في المكان للألفة والانسجام، وقصيدته التي عنونها باسم الشذى الفرنسي المعروف «كريستيان ديور» تنتهي بهذا البيت :

يمينا . . أنا يوم تأتي إليّ

سأبني على فلة منزلك

إن مجيء الحبيب يمنح الإنسان مقدرة على بناء منزل، بهذه البساطة المتناهية نتعرف على حلم هادىء بالحماية والأمان، وهذا في حد ذاته انخراط في الوجود الهنيء، إذ البيت «يحمى أحلام اليقظة، والحالم . . . والقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية بالعمق، يتميز حلم اليقظة بالاكتفاء

الذاتي، إذ يستمد متعته مباشرة من وجود ذاته»[١٤]، وحينما يكون هذا المنزل مبنيا على «فلة» يكون الشاعر قد كثف الوجود من خلال اعتناقه للمتناهي في الصغر، إن هذه النبتة الصغيرة ذات الأريج تتعامل مع الكون بحرية تامة، مع الحقل والسماء والهواء في أكبر معارضها الطبيعية، والمنزل المحمول على هذه البيئة ينفتح على العالم كله عبر بوابة صغيرة معطرة، إن خيال الشاعر لا يهزأ بنا وهو يقدم لنا هذه الصورة، فهو يعرف أننا نفهم المقاييس الهندسية، ولكنه يعلمنا أن الإنسان يستطيع أن يعيش هذا الخيال حقيقة على غرار الأطفال الذين يبنون بيوت أحلامهم من الورق، ومن هنا فإن القسم الذي صدر به البيت قسم غير حانث، وليس من قبيل المبالغة، فمن يحمل فوق عينه عدسة مكبرة لا يخضع لقانون الأضداد، بل يتحرر من كل الأبعاد، لقد ألغى العالم ببساطة، فهو عين جديدة تستعيد الشباب، والطفولة التي تضخم الأشياء، وإنما توقفنا عند هذه الصورة بعمق لنشكف عن هوى عميق في نفس الشاعر نزار قباني تجاه المدينة، بحيث خلق لنفسه عالم الألفة والانسجام المتجذر في النفس بشكل فني يفوق كثيرا مجرد تعاطي الأسماء في ثنايا الشعر.

وفي «طوق الياسمين» من نفس الديوان (٢٢٣ــ ٢٢٦) يسقط الرجل المديني في حب امرأة عصرية، ويهدي إليها طوق الياسمين ويعيش معها لحظات ارتداء ملابسها استعدادا للسهرة، وتطلب منه أن يشترك في اختيار ما تلبس، فتزيد من اعتقاده أنها تحبه، وفي المساء يراها في حانة صغرى تتكسر في رقصها على زنود المعجبين، ويكتشف حقيقة الوهم الذي سقط فيه، ولو كان الأمر كذلك فقط لكان بالإمكان أن يلملم جراحه ويخبئها عن نفسه وعنها، ولكن طوق الياسمين، مركز التكثيف، يسقط فوق الأرض جثة هامدة، تدفعه جموع الراقصين، وبكل الاستخفاف والمهانة تمنع فارسها من التقاطه مقهقهة: «**لاشيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين**».

الرحلة التي قطعها «طوق الياسمين» من لحظة هبوطه فكرة في رأس

العاشق، فانتقاله من محل الزهور إلى حجرة الزينة في بيت العشيقة العصرية، ثم إلى الحانة، فرقصها مع الآخرين، فسقوط الطوق تحت الأقدام، فمحاولة لإنقاذه، فكف عن هذه المحاولة، هي رحلة المشاعر في خط وهمي لا علاقة له بالحقيقة، إذ المرأة لا تدري عنه شيئا.

إن الخيبة في اكتشاف الحقيقة هنا كاكتشاف الخيبة عند حجازي في «قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء» ـ أبريل ١٩٥٧ ـ، والفرق بين الشاعرين في الإطار الذي اختاره كل منهما، وفي لغة الأداء من جهة ثانية، فنزار كان أقرب إلى الواقع في لغته، بينما كانت المسحة الرومانسية غالبة عند حجازي ومن جهة ثالثة كان نزار في لغة الوصف يعتمد الإشارة المحايدة للمدينة، فلم يوظفها في بعد اجتماعي أو سياسي، في حين كان هدف حجازي الرئيسي من القصيدة ذا رؤية اجتماعية محددة. فنزار إذن كان يلتقط مفردة من مفردات المدينة وينقلها إلينا دون تأويل، مما يشعر بأنه واحد من الشعراء المعاصرين الذين يتبعون صور المدينة في مشاهدها كما هي، حتى يمكن أن يقال إنه شاعر المدينة العصرية، وإن كانت رؤيته من زاوية محدودة، هي المرأة في طبقتها الأرستقراطية بشكل عام.

وربما كانت قصيدة «وجودية» في نفس الديوان (الأعمال الكاملة ٣٣٠) تلقى ضوءا آخر على امرأة «مدينية» تتعشق الحياة في شكلها الغربي، الوجودي تحديدا حيث: الخف، والحق، وقصة الشعر، والكيس، والبيئة: مغارة التابو، موسيقى الجاز، امرأة رمادية اللون والسماء الباريسيين، ويبدو روحها الوجودي في حيويتها وحريتها من القيود:

كانت وجودية
لأنها إنسانة حية
تريد أن تختار ما تراه
تريد أن تمزق الحياة
من حبها الحياة

وكما كان الرجل ضحية المرأة، فالأمر معكوس في بعض القصائد الأخرى: «رسالة من سيدة حاقدة» و «حبلى» و «أوعية الصديد» و «إلى أجيرة» وكلها من نفس الديوان، وكلها تكشف عن سقوط المرأة ضحية الرجل في عالم المدينة المعاصر، والقصد من تتبعها هنا إنما هو لبيان استقبال الشاعر لصور الحياة في المدينة، والإقبال عليها، بعيدا عن النفور والصدمات التي تعرض لها الشعراء في استقبالهم للمدينة حتى ليمكن القول إن نزارا لم يمر بالمرحلة الرومانسية في علاقته بالمدينة، وأكثر من ذلك، لم يدخل في جدلية المدينة، وإنما بدأ علاقته بكل مشاعر الحماس والإقبال النهم على حياة المدينة، وعاشها بالطول والعرض، ولم يرفض المدينة، أو لم يشتجر معها إلا في زاوية الحضارة في المستوى الفكري، على ما سنبينه فيما بعد، ولكن الشاعر بعد أن يتجاوز معركته مع الشعراء والنقاد حول الشكل الحضاري للأمة العربية يعود إلى اعتناق المدينة، وحتى في خصومته مع المدينة العربية في شكلها الحضاري ينطلق من رؤية تخلفها عن السياق العالمي، فهو هنا أيضا يدعو إلى الأخذ بأسباب التقدم والتطور والتحرر، أي أنه يعانق المدينة إلى أقصى حد ممكن.

ـ وعلى الصعيد الفني، حين يكون الشاعر مؤتلفا مع معطيات المدينة، فإن هذا الانسجام ينعكس على إبداع الشاعر، ومثال لهذا التجاوب نراه في إفادة التشكيل في الشعر الحديث من روح العصر، فهذا نزار قباني يوظف الموسيقى التصويرية على مدار قصيدته «سامبا»، التي نشرها في ديوان خاص عام ١٩٤٩م، وقد أخذت الموسيقى في القصيدة شكلين:

الشكل الأول في عدد التفعيلات لكل وحدة من وحدات القصيدة، بحيث تمثل التفعيلات المكونة للوحدة عددا مماثلا لخطوات الوحدة في الرقصة، فالبيت الأول يتكون من تفعيلة واحدة ذات قافية، والبيت الثاني من تفعيلتين بقافية أخرى، والبيت الثالث تفعيلتان بنفس القافية في البيت الثاني، أما البيت الرابع فهو على غرار البيت الأول من تفعيلة واحدة ويتحد معه في القافية، أي أن الوحدة مكونة من أربعة أسطر، يتماثل فيها عدد

التفاعيل وحرف القافية في البيتين الأول والأخير، كما يتماثل العدد والقافية في البيتين الثاني والثالث، وتكون هذه الوحدة نموذجا تسير عليه القصيدة في جميع وحداتها على هذا الشكل:

تلك ساميا
نقلة ثم انحناءة
فالمصابيح المضاءة
تتصبى

وفي الوحدة الأخيرة من القصيدة يتغير الأمر قليلا، بحيث يكون التماثل فيها جاريا بين البيتين: الأول والثالث، وبين البيتين الثاني والرابع، ويكون هذا التغيير إيذانا بنهاية القصيدة، هكذا:

لو رقصنا
ليلنا حتى التلاشي
وحملنا
كجنازات الفراش

والشكل الثاني من الموسيقى التصويرية يكمن في اختيار ألفاظ «توازن موسيقاها حجم موصوفاتها، باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية، ذات الأصوات الحركية، وتتعاون هذه الأصوات مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالي، ومثيراته الحسية» (١٥).

الحضارة في المستوى الفكري:

ومناقشة الحضارة في مستواها الفكري، يرتفع بالقضية المطروحة حول المدينة، ويعطيها بعدها الفلسفي رفضا وقبولا، والقضية في هذا المستوى قضية كشف وارتياد، وتنعطف بالمجتمع انعطافات حادة، فإما أن نكون أو لا نكون.

وكما نفعل في اتجاهاتنـا الاجتماعية من الاستعانة بمنجـزات الحضارة في ذروة تألقهـا، من غير إهمال لتراثنا في صنع حيـاتنـا المعاصرة ــ وهو الأمـر الذي عانينا منه منذ بدايات القرن العشرين، حيث نجحنا إلى حد كبير في الانتقـال من القـرون الوسطى إلى حضـارة هـذا القـرن، وذلك في الجانب المادي للإنسـان العربي ــ علينا أن نفعل ذلك فيما لم نـوفق إليه من حيـاتنا الفكرية، حيث مازلنا نعـاني من تمزق روحي عميق في هذا الميدان، فلدينا انشطار عميق بين الفن والنقد، وغياب لرؤيا شاملة للفنون ككل، وهناك فجوة عميقة بين النص والجمهور، «وفي هذا التمزق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنـه لقيط تربى في ملجأ الأيتـام، أصيب كثير من أبنائه بمـركبات النقص إزاء المواليـد الشرعيين في أوروبـا . . . . وأخيرا جدا بـدأ النقد الحديـث يلتفت إلى هذه الحركة بعـد أن نمت وترعـرعت، وارتفعت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة» (١٦).

وإذا كان مفهوم الحداثة في الشعر الجديـد مفهوما حضاريا، فإن ذلك يعني أولا أن الشعـر صياغـة الجمالية الصحيحـة للإنسـان، ليس فقط في همومه العـاطفية، أو احتياجـاته الاجتماعيـة، أو أزماته النفسيـة، وإنماهو صياغـة للثورة الحضـارية المعـاصرة، كما يعني أنه ليـس واجهة سيـاسية، أو لافتة أيـديـولوجيـة، وإنماهـو العنصر الجمالي الـذي يتسق مع مسـارنـا الحضـاري دون شـذوذ، ومن الإنسـان والحضـارة يكـون مفهـوم الحداثـة الشعريـة حضاريا، ومن ثم يكـون تقييم الشعر مبنيـا على تفعيل الإنسان العـربي وحضـــارتـه داخل القصيـدة، حتـى نكتشف المستـوى الجمالي في العناصر الحضارية والقيم الإنسانيـة التي سمت إليها تفاعلات الصراع في الخلق الشعري البناء، ومن هنا تزداد الـرؤية الحضارية عمقاً، ومن خلال هذا الفهم نحـاول الدخول إلى بعـض المعالجات الحضاريـة كما ظهرت في شعر المدينة، مع إبراز بعض وسائل التعبير في هذه المعالجات.

ويكفينا هنا أن نبرز الغربة الفكرية في المستوى الحضاري من خلال الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي، وعلاقة غريب البياتي بنماذج الاغتراب المعاصرة عند الوجوديين، ثم نعالج وضعنا الحضاري المتخلف عن نظيره الغربي كما يراه نزار قباني، وننتهي إلى درامية الموضوع في القصيدة المعاصرة في نموذج للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي.

ـ إن غربة الشاعر هنا غربة فكرية، وهي غير تلك الغربة التي رأيناها سلفا في المرحلة الرومانسية، والفارق بين الغربتين أن الشاعر في الغربة الرومانسية حالم هارب لأن غربته غربة روحية، ولكن شاعر هذه المرحلة يعيش غربة فكرية، ولذلك فهو لا يحلم ولا يهرب، وإنما يواجه الواقع بشيء غير قليل من الصمود، وبقدر غير قليل من المعاناة، انطلاقا من إدراك موقفه من إطار المجموع، وليس الموقف الرومانسي الفردي، ومن خلال هذه الغربة الفكرية برز نموذج البطل الناقم الذي تقع عليه مسؤولية التغيير العالمي، هذا الإنسان المرهق المعاني في عالم الحتميات، يملك صورة ثقافية عن الحرية، وواقعه يملك أكبر قدر من المقاومة ضد إرادته، فالمجتمع الحديث يتطور نحو حياة جماعية تضيق دائرة النشاط الفردي والحرية الفردية، فلا مجال لتمجيد الفرد كما كانت الحال في الرومانسية، ثم جاء فرويد وقلل من تمجيد العقل، فالجانب المعقول أقل بكثير من غير المعقول في حياة الإنسان، وبذلك انهار الركنان الأساسيان في حضارة قامت على الفردية والعقل، ومع ذلك فإن بطل الاغتراب الفكري لم يقع بعد على فلسفة هادية في معترك الفكر المتصارع في العالم، بعد أن طوى التطور التكنولوجي المسافات، فكانت ثقافة الشاعر تقود تطلعاته إلى البعيد، في الوقت الذي يشده فيه مجتمعه المتخلف إلى الوراء، والنتيجة مزيد من التمزق[١٧].

فالطابع العام لبطل المرحلة هو الحزن، ولكنه حزن من نوع آخر، أشبه بحزن المسيح الذي يدفع حياته ثمنا ليخلف دعوة، حزن بروميثيوس الذي يسرق النار

من الآلهة ويبوح بسرها إلى البشرية ليتطور بها من العصر النباتي، ويتحمل العذاب في سبيل ذلك، فلابـد من التضحية في المجتمع النـامي، فالثـورة العلمية وسعت الشقة بينه وبين الدول المتقدمة، اقتصاديا واجتماعيا.

وبعيدا عن مقارنة غريب البيـاتي بغريب «ألبير كامو» بناء على انفصال بالـروح الوجـودي، أو مقارنتـه بغريـب «سارتـر» لأن غربـة البياتي غـربة ميتافيزيقيـة وليست ذاتية بسبب نظرة الآخرين، بعيـدا عن هذا وذاك نرى أن البياتي في هذه المرحلة كان يبحث عن هـويته الفنية، ويتحسس طريقه في الخلاص من الشكل الـرومـانسي الـذي مـازال عالقـا بـه، ومـا دوران الألفـاظ الوجـوديـة في قصيدتـه هـذه سوى شكـل للتخلص من مرحلـة وبحث عن بـديل بين ثقـافة العصر، والـوجـودية بعـض المناخـات التي ارتادها الشـاعر، فاستوحى بعض ألفاظها عنـاوين على براءته من الشكل الـرومـانسي، فهي ليست نـابعـة من بنـاء فلسفي كما هـو الشأن في نتـاج «كامو» وسـارتر» حتى تكون المقارنـة واردة، ولعل عنوان القصيدة يحمل في دفائنه هـذا المعنى، فهو إذا كان يعني استمرارية السفـر دون حقائب لأنه لايملك أدوات الحيـاة اليوميـة، أو لأن الشعور بعـدم الاستقرار في مكـان يحمله على التخفف من أعبـاء السفر بترك منقولاتـه، فهو يعني الأهـم من كل ذلك، وهو فراغه من مملكة الفكر وحقائب الفلسفة، وهي التي تمنحه وجهه وتاريخه ومكانه، أي تمنحه هويته، وفي اعتقادنا أن هذا المستوى هو ما يجب أن يكون مقصد الشاعر في قصيدته «مسافر بلا حقائب».

والغربـة الفكرية في المستـوى الحضاري أشد عنـد البياتي في ديوانـه «سفر الفقر والثورة»، فهـو وإن كان في هذا الديـوان قد وجد بعض الخيـوط الثورية البديلة لاغترابه الذي يعانيـه، فبعض مدنه تحمل الطابع الفكري، فهو حين يلبس قنـاع أبي العلاء المعـري يتحمل أهوال العـذاب لمخاض قـاس وقلق في ميلاد متعسر يخيم عليه شبح الموت:

معرة النعمان يا حديقة الذهب
الصيف جاء وذهب
وأنت تضحكين
لاهية بالرمل تلعبين
حط على شرفتك الغراب
وارتحل الأحباب
تفرقوا قبائل
وجفت الخمائل
وهاجرت مع الضحى العنادل
لم يبق إلا الموت في الأطلال والهياكل
وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب
وتملأ الأكواب
ويبعث المغنى
فآه ثم آه يا صبابتي وحزني!

وملمح الحضارة في المستوى الفكري واضح، فليست معرة النعمان إلا مركزا للثقافة العربية التي دارت الدنيا من حولها، ولم يتبق لنا منه إلا الأطلال، ومع ذلك فاليأس ليس مطلقا، فسيدور الزمن دورته، وبعد ألف عام ـ هي الفراق بيننا وبين المعري أي في زماننا هذا ـ ستنضج الأعناب، وتملأ الأكواب، ويعود الشعراء إلى الغناء من جديد، مؤتلفين مع الإنسانية في ثقافتها، بدلا من الاغتراب فيها، «فالغربة الفكرية هنا ليست غربة الشاعر وحده، وإن كان الشاعر المثقف أكثر إحساسا بها، إنها غربتنا جميعا بثقافتنا وتخلفنا عن الثقافة الإنسانية العالمية»(١٨).

وإذا كانت المدينةالغربية هي التي تمثل الحضارة المعاصرة، فإن البياتي يأخذ منها موقفا عدائيا، فهي تصعقه وتستثير نقمته، ورفضه للمدينة في هذه

الحال رفض للحضارة، وعلامة هذا الرفض قصيدته «المدينة» من ديوان «عيون الكلاب الميتة»:

وعندما تعرت المدينة.
رأيت في عيونها الحزينة
مباذل الساسة واللصوص والبيادق
رأيت في عيونها: المشانق
تنصب والسجون والمحارق
رأيت في عيونها: الإنسان
يلصق مثل طابع البريد
في أيما شيء
رأيت: الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد
رأيت في عيونها: الطفولة اليتيمة
ضائعة، تبحث في المزابل
عن عظمة، عن قمر يموت فوق جثث المنازل
رأيت: إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن
وقطع النقود والمداخن
مجللا بالحزن والسواد
مكبلا يبصق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد
رأيت في عيونها الحزينة:
حدائق الرماد
غارقة في الظل والسكينة
وعندما غطى المساء عريها
وخيم الصمت على بيوتها العمياء

تأوهت، وابتسمت رغم شحوب الداء

وأشرقت عيونها السوداء بالطيبة والصفاء

ولايستطيع الدارس لهذه القصيدة أن يحدد هوية المدينة هنا إن كانت شرقية أو غربية، وإنما هي مدينة وفقط، لكنها رمز للحضارة، وهذا موقفه من الحضارة في مستواها الفكري الذي أدى إلى امتهان الإنسان.

- ومن خلال عالم المرأة الذي كان نزار قباني يتخصص فيه ينحو الشاعر باللائمة على الشكل الحضاري الذي تعيشه الأمة العربية، وتأخذ المدينة الشرقية في هذا المسار طابعا مجافيا للحضارة في المستوى الفكري، وسنركز على ديوانه «يوميات امرأة لا مبالية» الذي أرخه الشاعر بعام ١٩٦٨م، لأنه منذ هذه المجموعة يأخذ الشاعر موقفا عدائيا من المدينة الشرقية، ولأن هذه المجموعة الشعرية تعتبر جماع فكر الشاعر في الشكل الحضاري الذي تعيشه الأمة، وهو شكل موبوء كما يراه الشاعر، كما نأخذ ديوانا آخر هو ديوان «الحب لايقف على الضوء الأحمر» عام ١٩٨٣م، لأنه من تمام الصورة في فترة متأخرة من حياة الشاعر الفنية.

يقدم الشاعر المجموعة الأولى بأبيات يدعو فيها المرأة إلى الثورة على وضعها المهين:

ثوري على شرق السبايا.. والتكايا.. والبخور

ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبير

[الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٧٤]

لاترهبي أحدا. فإن الشمس مقبرة النسور

ثوري على شرق يراك وليمة فوق السرير

وتأخذ المرأة في الاستجابة للثورة، ويلفت النظر في هذه الثورة ورود صور لأماكن مفزعة:

«إذا كسرتُ القمقم المسدود من عصور
إذا نزعتُ خاتم الرصاص عن ضميري
إذا أنا هربت من أقبية الحريم في القصور
إذا تمردت على موتي . . على قبري . . على جذوري
والمسلخ الكبير»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٧٨]

«أنا بمحارتي السوداء ضوء الشمس يوجعني»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٨٧]

«أيا مدن التوابيت الرخامية»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٩٥]

وتذكر المرأة اللامبالية أختها التي هي :

«مثل ذبابة حيرى
وتقبع في محارتها كنهر لم يجد مجرى»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٦٢٤]

«وبيت كل من فيه يعاديني ويكرهني
نوافذه، ستائره
تراب الأرض يكرهني
أدق بقبضتي الأبواب والأبواب ترفضني
بظفري أحفر الجدران أجلدها وتجلدني
أنا في منزل الموتى»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٨٨]

وبمجرد النظر في هـذه الأماكن يمكن الوقـوف على عالم المرأة الشرقية، إن هـذه الأمـاكن تشترك في الظلمـة والانغـلاق، كما تشترك في الموت الصريح أوالمعنوي، والشعـور السائد هو الضيـق والاختناق، يؤدي إلى رغبـة أكيدة في تحطيم المكان والخروج منـه إلى عالم الضـوء، عالم الحيـاة، وتحطيم المكان يعني الثـورة على المجتمع في شكله الحضـاري المتخلف، فـالقبر والتوابيت يعنيـان الموت، والمسلخ موت مصحـوب بأقسى أنواع التعذيب، وأسطـورية القمقم تغلل إمكانات المارد، والأقبية مرتبطة بالخوف والعفاريت في تصورات الطفولة كماترتبط بالمهملات وما لاحاجـة إليه والمتروك لغبار الزمن، والمحارة مكان ذو وجهين: فهو حماية من عوادي الطبيعة حتى يقوى الكائن الحي على المواجهة، ولكن الشـاعـر لم يـراع منهـا إلا أنها سـوداء مقـابل ضـوء الشمس، أو مجرد انغـلاقها على الكـائن الحي ضـد الحياة، فـالشاعـر قلب عبقـرية المكـان في المحارة، ولذا فإن استخدامهـا بنفس المعنى مع التوابيت والقبر والمسلخ يكون أضعف في السيـاق، إذ الأصل فيهـا الحمايـة، وهـو المعنى الـذي خلقت لـه وأخذت من أجله مكانها بين المخلوقـات الحية، والذي قيل في المحارة يقال في البيت والنوافذ والستائر والأبواب.

ثم تأخذ اللامبالية في رصد الصور المتخلفة لمجتمعها ونظرته إليها، وسوف نترك صـور التخلف للبعـد الاجتماعي، وننتقل إلى الثـورة على هـذا الـوضع المتخلف في ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» مـن خلال القصيدة التي تحمل نفس العنـوان، وذلك لأن الثـورة على البعد الاجتماعي لم تكن مقصـورة على النظر إلى المرأة، وإنما كانت أكثر شمولا.

وبداية لابـد من توضيح الدلالة للضوء الأحمر، فهـو من منجزات المدينة، وكثر استخـدامه ضـد حركـة السير والاندفـاع للأمـام، فالإشـارة الحمراء في الشوارع لتنظيم المرور، تعني تـوقف السيارات أو المشاة عن العبـور، ومخالفتها تعني بالتالي تجاوز قانون السير والاصطدام بالحركة العامة المعترضة، ثم الوقوع

تحت طائلة القانون، والضوء الأحمر على مكتب المدير ورئيس مجلس الإدارة والوزير أو أي مسؤول يعني عدم الدخول، فهو توقف ـ إلى حين ـ للحركة في قضاء الحاجات وإنجاز العمل من جهة القادم والراغب في الدخول، والوقوف على إشارة المرور الحمراء إلزام للجميع لايستثنى منه إلا حالات الضرورة القصوى والأخطار العامة مثل سيارات الإسعاف وعربات إطفاء الحريق. هذه هي الدلالة المدينية للوقوف على الإشارة الحمراء وعدم تجاوزها، والاستثناء في التجاوز.

يلتقط الشاعر من مجتمع المدينة هذا الاستحداث ويوظفه في الشعر توظيفا جيدا، فهو لم يستخدمه ليقال إنه شاعر محدث، وإنما أدخل التعبير في بنية العمل الفني بإحكام، واستغل الدلالة في المنع وعدم التجاوز في بناء فكري يدعو إلى الثورة والخروج على القوانين والأعراف البالية التي هي ضد الحياة، وضد الحضارة.

في المقطع الأول يقف الضوء الأحمر ضد العقل ويمنعه من التفكير والكلام أو الجدل في مختلف العلوم، وعليه أن يظل واقفا في جموده وركوده:

لا تفكر أبدا.. فالضوء أحمر

لا تجادل في نصوص الفقه... أو في النحو.. أو في الصرف..

أو في الشعر.. أو في النثر..

إن العقل ملعون، ومكروه، ومنكر

والمقطع الثاني يمنع الضوء الأحمر من الحب والجنس، ويدعو إلى السرية والأمية وعدم التجاوز إلى الكتابة فجرمها يفوق سائر الجرائم.

والمقطع الثالث يحذر من التجاوز في العمل السياسي لأن سيف القمع وزوار الفجر ـ الذين يمثلون الضوء الأحمر ـ مبثوثون في كل مكان.

والرابع تعميق للأمية والجهالة، فالقمع الفكري للحرية بالمرصاد:

لاتطالع كتبا في النقد أو في الفلسفة

إن زوارك عند الفجر

مزروعون مثل السوس في كل رفوف المكتبة

ابق في برميلك المملوء نملا . . وبعوضا . . وقمامة

ابق من رجليك مشنوقا إلى يوم القيامة

ابق من صوتك . . مشنوقا إلى يوم القيامة

ابق من عقلك . . مشنوقا إلى يوم القيامة

ابق في البرميل . . حتى لا ترى

وجه هذي الأمة المغتصبة

ويعود المقطع الخامس إلى الضوء الأحمر في العمل السياسي، والسادس والسابع إلى الاقتصاد المرتبط بالسياسة، وبقية القصيدة من المقطع الثامن إلى الثاني عشر تتعامل مع الحضارة في المستوى الفكري.

الثامن يرصد نظرة المجتمع الدولي إلى العربي نظرة جارحة تذكر بما كنا نسمعه من لافتات تكتب على الأماكن السياحية تمنع دخول العرب إليها:

لاتسافر بجواز عربي

لاتسافر مرة أخرى لأوروبا

فأوروبا ـ كما تعلم ـ ضاقت بجميع السفهاء

أيها المنبوذ . . والمشبوه . . والمطرود من كل الخرائط

أيها الديك الطعين الكبرياء

أيها المقتول من غير قتال

أيها المذبوح من غير دماء

لاتسافر لبلاد الله . .

إن الله لا يرضى لقاء الجبناء

ويستمر المقطع التاسع في تعميق الصورة للعربي في العالم الغربي:

لا تسافر بجواز عربي
وانتظر كالجرذ في كل المطارات
فإن الضوء أحمر
لاتقل باللغة الفصحى . . أنا مروان . . أو عدنان . . أو سحبان
للبائعة الشقراء في (هارودز)
إن الاسم لا يعني لها شيئا . .
وتاريخك ـ يا مولاي ـ تاريخ مزور

ويفجر في المقطع العاشر من عبارة «الشقراء في هارودز» حتى تتسع أكثر فيسمي الأجنبيات في مقابل الأسماء العربية في المقطع السابق منميا صورة المغامرة الكابية :

لا تفاخر ببطولاتك في (لليدو)
فسوزان . . وجانين . . وكولويت . . وآلاف الفرنسيات
لم يقرأن يوما قصة الزير وعنتر
يا صديقي . . أنت تبدو مضحكا في ليل باريس
فعد فورا إلى الفندق . . إن الضوء أحمر

وإذا كان الضوء الأحمر يقف في وجه العربي عند المجتمعات الأوروبية فنفس الضوء في الأحياء العربية حيث الاستغلال والنهب وكذب الأسطورة العربية في الجود والكرم، التي يرمز إليها حاتم الطائي :

لا تسافر بجواز عربي بين أحياء العرب
فهم من أجل قرش يقتلونك
وهمّ ـ حين يجوعون مساء ـ يأكلونك
لا تكن ضيفا على حاتم طيء . . فهو كذاب . . ونصاب
فلا تخدعك آلاف الجواري . . وصناديق الذهب

والمقطع الثاني عشر والأخير يقضي على البقية الباقية في الصورة العربية ، فإذا حرم عليه الخروج والتجاوز إلى الخارج ، وإذا حرم عليه التنقل بين البلدان العربية ، بقي أن يحرم من التجوال في الشارع ، وعليه أن يحدد إقامته في بيته لا يغادره :

ياصديقي . . لا تسر وحدك ليلا
بين أنياب العرب
أنت في بيتك محدود الإقامة
أنت في قومك مجهول النسب
ياصديقي . .
رحم الله العرب

وتعتبر «فاطمة» في جميع القصائد التي وردت في ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» رمزا للثورة على الصورة الحضارية التي تعيشها المرأة العربية ، وتجاوزا لكل العادات والتقاليد والأعراف المزمنة عبر التاريخ العربي الطويل .- وحديث الحضارة حين ينتقل إلى المستوى الفني ، يتخلق منه طراز من الجدلية بين الشاعر والحياة ، وبالتالي تتولد من هذه الجدلية ثنائية : الذات/ الموضوع ، وهي إحدى مفردات لغة التضاد ، التي هي مظهر لانشطار الشاعر في عالم المدينة ، نرى هذه الجدلية بما يتولد عنها في قصيدة «ليس لنا» من ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ، تقول القصيدة :

اخضرت الأشجار
واحمرت الأزهار فوق خضرة الأسوار
وجاءنا ريح من الصحراء حار
وعرت البنت ذراعها
فبصت العيون من تحت الجفون
وارتعشت أهدابها
ثم تراخت في انكسارا

. . . .

كان المريض راقدا، يبكي على الصليب

حين أطل رأس غصن من حديد النافذة

ثم انفلت!

. . . .

كان المغني ذائبا في أغنية

تذاع دائما

وربما كان المغنى نائما

بينا تذاع

لكنها تحكي عن انتظاره تحت المطر

تقول إنه سيبقى عمره، ينتظر القمر!

. . . .

كان الطريق مشمسا، إلا مواطىء الشجر

حيث انحنى الأطفال يجمعون ساقط الزهر

وثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصفير

والناس موكب يسير صامتا، بجانب الجدار

يضيقون العين في وجه الهجير

وأقبلت سيارة تمشي على مهل

مذياعها مازال يشتكي الهوى

أما أنا.. فكنت أشكو الجوع

في ـ طلع الربيع!

كما هو واضح تتكون القصيدة من أربعة مقاطع، يجمع بينها أنها مواقف جزئية مشتقة مباشرة إما من الواقع المعاين أو من الواقع النفسي، وأنها تبرز التناقض بين الذات والموضوع، وقد تبدو ثنائية: الذات/ الموضوع، غير

واضحة، حيث إن ذات الشاعر لم تظهر إلا في آخر القصيدة، وما عدا ذلك فهي غير موجودة، ولكن بالتأمل نجد ذات الشاعر مبثوثة في المشاهدة المختارة، من خلال الإنسان الذي «يعاين الأشياء ويعايشها، ويتلمس موضعه منها، الإنسان الذي يتلمس ذاته بالعالم الموضوعي»(١٩).

ففي المشهد الأول كان الشاعر نفسه هو الذي انفتح على جمال الطبيعة في موسم الربيع المشرق عبر اخضرار الأشجار واحمرار الأزهار، ونفحات الريح الحارة، التي حركت دماء «البنت»، فاستجابت لرغبة الحياة، وكشفت عن ذراعها، كما كشفت الطبيعة مفاتنها، وتحركت بالتالي «العيون» لترود مواطن الفتنة والجمال، إن هذه العيون هي عيون الشاعر، وهي عيون كليلة، يمنعها عن النظر والاستمتاع مانع، فسرعان ما تتراخى في انكسار.

وفي المقطع الثاني نرى ــ بتركيز شديد حي ــ مريضامعذبا قعيدا خلف القضبان، والحياة تتفجر في الطبيعة خارج النافذة، تطل إليه برأسها ممثلة في رأس غصن، كأمل يربط المريض بالحياة، في مشهد يجمع بين النقيض: الذات والموضوع، وهذا المريض هو نفس الشاعر، منعه عن الحياة مانع، فسرعان ما ينفلت غصن الأمل بمجرد أن يدلف إلى الداخل.

الموضوع يتكرر في المقطع الثالث في صورة المغني الهرم، الذي ذاب هياما، وكتب أغنية لمحبوبته، يحكي عن انتظاره لها تحت المطر، والمذياع يردد أغنيته بينا المغني الهيمان يغط في نومه، لا يعرف شيئا عن المطر ولا الانتظار تحته، في نوع من الانشطار بين الكلمة والواقع، فتكون الكلمة خالية من الصدق، لارصيد لها من الحقيقة، هذا المغني الهرم مبثوث في الناس، والشاعر ــ هذه المرة ــ واحد من هؤلاء الناس، فتكون ذات الشاعر قد أصبحت جزءا من الموضوع قيد التأمل.

ويطل الشاعر في المقطع الأخير صراحة، وهو مشهد يستفيد من المقطعين الأول والثاني ويطور المشهد في المقطع الثالث، فقد استوت دلائل الربيع في

الثمر الساقط يلتقطه الأطفال، مع الحر اللافح، ورأينا السيارة ومذياعها يذيع أغنيـة الهرم المتيم ولا يتعاطـف الشاعـر مع أي من هـذا، فقـد منعه من هـذا التعاطف مـانع، هو الجوع، الذي يتنـاقض مع الربيع بما يـدل عليه من خير وامتـلاء، الجوع بمستواه الحقيقـي، وعلى المستوى العـاطفي في تـوهج النفس وتفتح العواطف، فالشاعر إنسان يعاني من الجوع في موسم الخصوبة.

ليكن الربيع والعالم الخارجي حقيقة، ولكن ما قيمته وداخل الإنسان فقير مجدب؟ ما قيمـة الحياة المتفجـرة في الخارج مادام الإنسان قعيـدا عاجـزا؟ وما قيمـة الجمال والعيـون مـرتعشـة الأهـداب؟ إنها نسبيـة الحقـائق التي قـررهـا «أفلوطين» منذ زمن بعيد[٢٠].

«وكل هذه مواقف درامية من الطـراز الأول، وهي في الوقت نفسه قطع من الحيـاة، منتزعـة منها مبـاشرة، وليست مواقف عقليـة يوجههـا تفكير سابق، ولكل هـذه المواقف مغزى ودلالة من غير شك، يتأكـد من خلال الموقف بعـد الموقف، لكن الشـاعر لم يطفـر إلى هـذا المغزى مبـاشرة بل لم يجازف بتسجيله، وكـان في وسعه أن يعبر عنه في سطـر أو سطرين، أو في مقطع أخير من القصيـدة، بحيث يكـون هذا المقطـع تتويجا لتفصيـلات التجربـة. وكثير من قصائد الشعـر الحديث تتبع هذا المنهج، فتقـول كل شيء عن التجربة، وتصـوغ آخر الأمر مغزاها. لكن الشـاعر لم يشأ هنا أن يتـوج تجربته بصيـاغة مغـزى لها، لأن مغـزى أي دراما هـو مغزى جـدلي كـذلـك، شأن مغـزى الحيـاة نفسهـا، فليكن المغـزى إذن متضمنـا في التجربة، وليبق كذلك، فربما كان هذا المنهج من جهة الفن أفضل، حتى لا تفقد القصيدة تأثيرها الدرامي في القارىء»[٢١].

الهوامش

١ـ ألدوفان إيك: بعض التعليقات على منعطف حافل بالدلالة (معنى المدينة، ص ٢٣٢، ٢٣٣).
٢ـ أندريه نوشي: المدينة في شعر زماننا (الإنسان والمدينة في العالم) ص ٢١٣.
وانظر د. علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، السابق، ص ٤٦.
٣ـ د. عبدالقادر القط: في الأدب العربي الحديث، ص ١٠٤.
٤ـ د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٣.
٥ـ فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص٤٩.
٦ـ د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٦، ٣٤٧.
٧ـ د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٢، ١٣٣.
٨ـ أحمد عبدالمعطي حجازي: تروبادور: مرثية العمر الجميل (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٥٩٥، ٥٩٨).
٩ـ أحمد عبدالمعطي حجازي: نوبة رجوع: مرثية العمر الجميل (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص٥٢٣).
١٠ـ م. ل. روز نتال: الشعر والحياة العامة، ص ٧٥.
١١ـ ألدوفان إيك: معجزة اعتدال (معنى المدينة، ص ١٨٩).
١٢ـ د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٦٤. وفي «موال شامي في الحنين» للشاعر السوري شوقي بغدادي، يلتقط من نثار الحياة في المدينة، ويصوغ منه صورة حميمة إلى قلبه، ودمشق ممدوح عدوان الشاعر السوري أيضا، مصدر للضياع والتفاؤل معا، يقول في قصيدة «هذا هو الحب»:

أنا في دمشق التي تهت فيها، وضيعت أمتعتي وغنائي
فقدت بضوضائها قدرتي أن أحب
وجرأة طفل على الضحك
وحدي تهاويت استقبل الموت

ثم يتحول وجه دمشق إلى شكل مشرق بالأمل، عندما تتجدد الأمة، وتغدو دمشق مرآة:

أقول: ابتدىء، وتجرأ على الضحك، هذا زمان جديد
أتجدد فيك، وأبصر وجه دمشق التي تتجدد
بين يدي مصابيحها ضحكت
حين جاء وجهك [واضح أن هنا خللا موسيقيا]
صار الرصيف كغصن يضم الرجال
حينما جئتني نادمتني العيون الغريبة

فالمدينة تتحول بتحولات الأمة، والشاعر تابع ومرتبط بقانون التحولات هو الآخر، انظر، حنا عبود: النحل البري والعسل المر، ص ١٥٦، ١٥٧

١٣ـ محمد إبراهيم أبو سنة : غزاة مدينتنا، مجلة حوار، عدد مارس وإبريل ١٩٦٦م، وانظر د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٥، ٣٤٦.

١٤ـ غاستون باشلار: جماليات المكان، ص ٣٧.

١٥ـ د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص ٢٨٢.

١٦ـ غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص ١٣١. وانظر، ص ١١٦، ١١٧

١٧ـ انظر د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٢، ١٣٥، وما أشار إليه من مراجع.

١٨ـ د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ص ١٤١.

١٩ـ د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٣٢١.

٢٠ـ نفسه، ص ٣١٩.

٢١ـ نفسه، ص ٣٢١، ٣٢٢.



الفصل الثالث

المدينة : بعد اجتماعي

أولا: المومس وشخصياتها الهامشية :

البغاء مفرز مـديني، والبغيّ إحدى لعنات المدينة ــ إن لم تكن ألعنها على الإطـلاق ـ وهـو موضـوع خـاض فيه كثيرون من الشعـراء الغربيين في القـرون الأخيرة، وانعكس أثـره على شعرائنـا، فتعامل معـه كل منهم بلغته الخاصـة، وإن تلاقـوا في كثير من جوانبه، وهم في اتفاقهم واختـلافهـم مجتمعون على أن هـذه اللعنة من إفـرازات المدينة، ويحتـل حيزا كبيرا في رصيـد ثورتهم عليهـا، يستوي في ذلك من كان من أبنـاء المدينة كنزار قباني، الشـاعر المترف، أو كان فقيرا قرويا كالسياب وأمل دنقل.

ويحتفظ لنزار قباني بأفضلية السبق في هـذا الموضوع، بين شعراء الدراسة، فقد أنهى ديوانه الأول « قالت لي السمراء » (١٩٤٤) بقصيدة «البغيّ»، وبعد عشر سنـوات ــ على الأقل ـــ كتب السيـاب مطـولتـه «المومس العميـاء» (١٩٥٤)، وهو فـارق زمني وافق أخطر المنعطفات في تاريخ الشعـر العربي، ثم رأينـاهـا عنـد صـلاح عبـد الصبـور، وحجـازي، وأمل دنقل، وسعـدي يوسف، بطرق مختلفة في التناول.

ـ بدأ نزار قباني قصيـدة «البغيّ» على ضوء قنديل البغيّ الشاحب، مصورا قذارة الحي وبيـوت البغايا التي وضـعت عليهـا أسماؤهن، والمقهى، والعجوز المرتبطة بـالرذيلـة تدير بيت البغـاء، إلى سمسار اللحم البشري الـذي يعرض البغايا على ذئاب البشر:

علقت في بـــابها قنـــديلهـــا

نـــازف الشريـــان محمّـــر الفتيلـــة

في زقـــاق ضـــوّأت أوكـــاره

كلُّ بيـت فيــه مأســاة طــويلــة

غـــرف ضيقـــة مـــوبـــوءة

وعنـــاوين (لماري) و(جميلـــــة)

وبمقهى الحي حـــاكٍ هـــرمٌ

راح يجترُّ أغــانيــه الــذليلـــة

وعجـــوز خلف نـــرجيلتهـــا

عمـرهـا أقـدم من عمـر الـرذيلـة

إنها آمـــــرة البيت هنـــــا

تشتم الكسلى وتسترضى العجــولـــة

وأمــام البــاب صعلــوك هــوى

تــافــه الهيئـة مسلــوب الفضيلـة

يعـــرض اللحم على قـــاضمـــه

مثلما يعـــرض سمســـار خيــولـــه

«هــذه جـاءت حـديثـا سيــدي

نــاهــدٌ مـازال في طــور الطفــولــة»

«أو إذا شئت. . فـــرافـق هــذه

إنها أشهى مـن الخمـــر الأصيلـــة»

وهومدخل يعلن أننا لسنا أمـام بغيّ واحدة، وإنما أمام مبغى مديني يمتهن كرامة الإنسـان، مما جعل الشاعر يثور ضد المدينـة، متدخلا في سير القصيدة:

أيُّ رِقٍ. . مثل أنثى تــــرتمي
تحت شـــاريها بأوراق ضئيلـــة؟
قيمــة الإنســان مــا أحقــرهــا
زعمــوه غــايــة. . وهـــو وسيلــة

وفي هذا الاستفهام المتفلسف تلمح طيف الطبقية التي تملك أوراق النقد، والتي تشتري بها قيمة الإنسان، بعبارة غير صـافية، حيث لا نعرف على وجه اليقين مرجع الضمير المفعـول به الأول في «زعموه» فـلا يمكن أن يكون المرجع هـو «أوراق» لأنها جمع تكسير، ولا المال المفهوم مـن الأوراق، فما هكذا تكـون اللغــة، ولا يكـون المرجـع «قيمـة» لأنها مـؤنث، فيتعين أن يكــون المرجع «الإنسان» لأنه المنسجم مع الضمير إفرادا وتذكيرا، كما أنه أقرب مذكور، وهنا ضبابيــة أن يكون الإنسان غـاية أو وسيلة، ولا يتـوصل إلى المعنى المقصود إلا بتحديده بين محتملات التعبير بتقديرات تناسب السياق.

وفي صـور حسية منتـزعـة من الـواقع المزري بشكل «فوتـوغـرافي» يعمق الشاعر فلسفته السابقة:

لـو تـرى الردهـة فيهـا اضطجعت
كل بنـت كـــانفتـــاح الـــزهـــرة
نـهـــدها منتظـــر جـــزّاره
صـــابـــر حتى يـــلاقي قـــدره
هذه المذهبـة السّن. . هنـــا
تـــرقب البـــاب بعين حـــذرة
حسرت عن ركبـة شاحبـــة
لـــونُها لـــون الحيـــاة المنكـــرة
من سيـأتي؟ من سيـأتي معهـــا؟
أي صعلـــوك حقير نكـــرة؟

وهنـاك انفـردت واحـــــــــدة
عطـــرهـــا أرخص مـن أن أذكـــره
حــاجب بـولغ في تخطيطــــــه
وطـــلاء كجـــدار المقبـــــــرة
وفـم متسع . . متســــــــع
كغـــلاف التينـة المعتصـــــــرة
الفضـــوليـون من خلف الكـــوى
أعين جــائعـة مستعـــــــــرة
وشجـار دائر في منـــــــزل
وسكـارى . . ونكـــات قـــــــذرة

في هذه الصورة الحسية الواقعيـة نرى تحولات المومس من زهرة متفتحة، وصدر ناهـد في انتظار قدرهـا بصبر مع جزارها، ومصيرهـا مصير الأخريات من مـذهبة السن في لونها المنكـر، والثالثـة التي تحاول التغلب على قبحها عبثـا بالتجميل، كما نرى علاقـات البغيّ بالإنسان الجزار الفضولي جـائع العين، السكران، المتبذل في نكاتـه القذرة، والصعلوك الحقير، ومع ذلك فهي في انتظاره، لأن مصيرهـا مرتبط بإقبـاله عليها، وهـو العنصر الدرامي في مـأساة البغيّ الـذي أفاض فيـه السياب بشكل أفضل، وتكون خلاصة التحولات في «البغيّ» صرخـة يوجهها نزار في وجه المجتمع، باسمـه وباسمنـا، ويوجهها بـاسم الإنسان في كل زمـان ومكان، لأن الضحية هي ضحية الإنسان المتحضر المتمدين:

من رآهن قـواريـر الهـــــوى
كنعـــاج بـــانتظـــار المجـــزرة؟
كم صبـــايـــا مثل ألـــوان الضحى
أفســـدتهن عجـــوز خطـــــرة

والبغيّ الرابعـة يتوقف عندهـا الشاعـر طويلا، لأنها الأخيرة، ومثلـه ركز

السياب في المقطع الأخير من مأساة المومس العمياء ومن صفاتها نعرف أنها بنت الخمسين عاما، ثائرة على الزمن وفعله بها (كمومس السياب أيضا) في حديث كلُّه أسى وحسرة، ويكشف الشاعر في (مونولوج) داخلي ـ أيضا كمومس السياب ـ عن التحول الرهيب في حياتها:

هذه المجدورة الوجه انزوت
كوباء.. كبعير نتن
أخرجت ساقا لها معروقة
مثل ميْت خارج من كفن
حفرٌ في وجهها مرعبة
تركتها عجلات الزمن
نهدها حبة تينٍ نشفت
رحم الله زمان اللبن
فالعصافير التي كانت هنا
تتغذى بالشذى والسوسن
كلها طارت بعيدا عندما
لم يعد في الأرض غير الدمن
إنها الخمسون.. ماذا بعدها
غير أمطار الشتاء المحزن؟
إنها الخمسون.. ماذا ظلّ لي
غير هذا الوحل.. هذا العفن؟
غير هذي الكأس أستهلكها
غير هذا التبغ يستهلكني
غير تاريخ مدمًّى حيثما
سرت.. ألقى ظله يتبعني

غير أقـدام الخطـايـا . . رجعت

تُحرق الغـــرفـــة بي . . تحرقني

غير ربٍّ كنتُ لا أعرفــــــه

وأراه الآن لا يعرفنـــــــــي

وفي ثورة الشـاعر على المدينة يلقي التبعـة والمسؤوليـة على طبقة لا يكشف عن هويتها، ولكننا لابد أن نفهم أنها طبقة تملك النقود والذهب ـ إله المدينة ـ وبروحه الرومانسي الشفاف يبرىء البغيّ مـن مسؤولية العهر، ويحملها للرجل بشكل مضبب، عاجزا عن تشخيص المسـؤول عن المأساة، إذ الرجل ضحية مثلها لطبقية المجتمع، فالرؤية للظلم الواقع عليها سطحية مبهمة مضطربة، ففي إشارة عابرة هي القدر، وأخـرى هي الرجل بغموض وثالثة هي ذو المال، ثم هي الشرعة الاجتماعية التي تعاقب الضحية، وتحمي المجرم:

يـا لصـوص اللحم يـا تُـجّاره

هكـذا لحم السبـايـا يؤكـــل

منـذ أن كـان على الأرض الهوى

أنتـم الـــذئب ونحـن الحمـل

نحن آلات هـوى مجهـــــدة

نفعـل الحب ولا ننفعــــــل

انبشـوا في جثث فاســـــدة

ســـارق الأكفـــان لا يختجـل

وارقصـوا فـوق نهود صلبـت

مـات فيهـا النـور . . مـات المخمل

من أنـا؟ إحـدى خطـايـاكم أنـا

نعجــــــة في دمكـم تغتسـل

وتتلخص أحلام البغيّ وتطلعاتها في أن تكون مثل أي امرأة شريفة، أن تكون ربة بيت، لها زوج، أن تكون أماً لطفل، أن تكون مثل غيرها من النساء تسكن في منزل آمن، ولكن المجتمع لا يسمح لها أن تحقق الحلم:

أشتهي الأسرة والطفل وأن
يحتويني مثل غيري منزل

وهي أحلام سنجدها عند مومس السياب.

وصورة الخلاص لدى بغيّ نزار تكمن في العدل الاجتماعي، ولا نرى من هذا العدل إلا رغبة المرأة في مساواتها بالرجل من حيث النظرة الاجتماعية إليها عند وقوع جريمة الزنا، فيجب أن تسوي القوانين الاجتماعية بين جناحي المجتمع، فلا تعاقب الضحية وتحمي المجرم، وهو خلاص يتميز به نزار عن السياب وأمل دنقل، ولكنه خلاص منحصر في رؤية ضيقة، حتى في فهم التسوية الاجتماعية بين الرجل والمرأة:

يا قضاتي.. يا رماتي.. إنكم
إنكم أجبنُ من أن تعدلوا
لن تخيفوني ففي شرعتكم
يُنصر الباغي ويُرمَى الأعزل
تُسأل الأنثى إذا تزني.. وكم
مجرمٍ دامي الزنا لا يُسأل
وسرير واحد ضمهما
تسقط البنت ويُحْمَى الرجل

وهي صورة قاسية منطقية جافة بعيدة عن الصورة الشعرية الحلم التي هي بيئة الشعر الصادق العميق، صورة ذهنية واعية فاقدة للذهول، وتمنع من تلمس الحقائق النائية في الأصقاع البعيدة كتلك التي نراها عند أمل دنقل، ولكن القصيدة بوجه عام فيها روح نزار قباني، وألفاظه الرشيقة المنمقة، وفيها

بـذور عدة سينميهـا ويطـورهـا السياب في المومس العميـاء بعـد ذلك بعشر سنوات، وإن كانت بلغة السياب المتميزة.

***

كتب بدر شاكر السيـاب قصيدة «المومس العمياء» سنة ١٩٥٤، ونشرت في ديوانـه «أنشودة المطر»، واختـار بطلة القصيـدة فلاحة بسيطـة من جيكور كانت تستقي الماء من نهر بـويب ليشعرنـا منذ البدايـة أن القضية أكبر من أن تكون مأساة فردية، وإنما هي مأساة قـريته، بل مأساة كل القرى، وأن الجناية آتية من المدينة على القـرية، ومن وراء القرية الشاعر بـالضرورة، فالمحنة محنة السياب والقرية مادامت «سليمة» ضحية البغاء قروية تنتمي إلى طبقة فقيرة.

على المدينـة منـذ المقطع الأول، بل البيت الأول، حيث يلتقي الليل بـالمدينـة ويختلطان، فالمدينة ليل والليل مدينـة، والحزن طابعهما، وثورة الشاعر على الليل والمدينة ومصابيحها، هذه المصـابيح/ الزيف تقتل حيوية الحي، لأنها مثل عيون «ميدوزا» في الأساطير اليونانية، التي تحول كل من تلتقي به عيناها إلى حجر:

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة

وهي بـداية رومـانسية، فـالظلام هـو الجو النفسي والطبيعي الذي يـلازم الفاجعة، فنحن أمام تجربة الخطيئة، وهي تجربة بطبيعتها تؤثر الظلام للتقية، وتكره النور الفضاح، فلا تتفتح زهـرة الفجر، ولا تفحُّ اللذة الآثمة فحيحها، إلا تحت ستـائر الليل الخبيء، وإذا كـانت البـداية نـاجحـة فيما سبق، فإنها تحقق في طارىء الأسطورة، التي لا تلتحم بـالتجربة ولا تنهض بها إلى الكلية والشمول والرؤية العامة، ولكنها أقرب إلى الزينة اللفظية:

وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق

كعيون «ميدوزا» تُحجِّر كل قلب بالضغينة

وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

(فتشبيه المصابيح بأزاهر الدفلى جديد بقدر ماهو أليف، أما مقارنتها بعيون «ميدوزا» فقد اقتضت عليه شرحا وتذييلا في الهامش، فكأنه تحرّى عن هذه المعادلة تحريا، وأقحمها إقحاما على المشهد، السياب ذاته لم يرتبط بأسطورة «ميدوزا» ارتباطا وجدانيا، بل إنه اقتبسها اقتباسا ثقافيا، كما أن القارىء يشخص أمامها بعين فارغة، لأنها فاقدة الصلة بتراثه وحياته، لا تُدوّي في وجدانه، ولا تبلغ مداها فيه، وربما اعترى السياب العابر بها لا يصدق ولا يصح فيه، زاعما أن مصابيح الطريق تحجّر قلبه بالضغينة، دون أن يعاني فعلا أي شيء من الضغينة) [1].

وفي المقطع الثاني تستمر ثورة الشاعر على الليل، وهي ثورة على المدينة تبعا مادامًا قد اتحدا في المقطع الأول، والليل بالنسبة للمومس زمان العمل وانتظار بيع اللحم البشري، والحياة المستخلصة من الموت، وفيه نرى صورة المدينة العمياء والتي زادها الليل عمى، هذا الليل الخبيء في الكهوف والغابات وأوجار الذئاب، وعش المقابر والغراب، إنه المناخ الطبيعي الملائم للمناخ النفسي، يساند رومانسيته استفهام يتكرر:

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف؟

من أي وجرٍ للذئاب؟

من أي عش في المقابر دقَّ أسفع كالغراب؟

لقد حلت روح السياب القانطة في روح الليل، وخلفت رموز الوحشة المعادلة للفاجعة في يقين نفسي هو يقين الشؤم الذي أبدع مؤداه الحسي، وليس قائما على الوصف التأليفي الافتراضي، وكما كان الشاعر موفقا في استهلال القصيدة، فقد نجح في توظيف «قابيل» في المقطع الثاني، أولا لقرب الرمز من وجدان القارىء، وثانيا لاتحاد الرمز بمنازع الشاعر وقضيته التي يعرض لها، ففي ليل المدينة يفترس الإنسان عرض أخيه، ويغلف عهره بالأشعة والقلق، العاهرات مضمخات، ومقاهي الدنس خلابة، أي أن

المدينة تقنّع نتنها بالطلاء، فقابيل إذن جوهر دائم، تتغير أشكال الجريمة والإنسان هو الإنسان:

«قابيل» أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء.

ومن المتاجر والمقاهي، وهي تنبض بالضياء!

وإذا كانت المدينة عمياء، وزادها الليل عمى، فالناس فيها لا يبصرون، أعماهم الخوف، يضربون كالخفافيش في حنايا الليل، ويعانقون الموت منتشين:

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زاد لها عماها.

والعابرون:

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

وتعدّ آنية تلألأ في حوانيت الخمور:

موتى تخاف من النشور

قالوا: سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

لقد استغل الشاعر «العمى» في المومس، وخلعه على المدينة، وعممه على الأحياء الذين يعيشون في المدينة، فأحسن هذا الاستغلال، لأنه بذلك برّر التبادل بين الليل والمدينة في العمى واتحادهما في معناه، وهذا في باب الصورة الشعرية أعمق وأنضج بكثير من مجرد التشبيه العابر في كلمة، وهو في باب الثورة على المدينة أفضل في انتزاع الصورة من الواقع المزري.

وفي المقطع الثالث نرى صورة لنظرة المومس إلى الآخرين، فهم «أحفاد أوديب الضرير، ووارثوه المبصرون» ــ العمى مرة أخرى، ودليل عليه من الأساطير اليونانية ـ والسخرية في هذا الطباق بين «الضرير، والمبصرون»،

حيث هم مبصرون شكلا ولكنهم عمي في البصيرة، فورثة الأعمى لا يرثون غير العمى، ولولا هذا العمى لأدرك كل زانٍ أنه سيضاجع «جوكاست» بشكل ما، وإذا لم يكن «جوكاست» فـ «أنتيجونة». إن أية امرأة إما أن تكون أمّا، أو بنتا، أو أختا، للزاني، إذا تتبعنا الانحدار العرقي، وعلى باب المدينة، طيبة/ بغداد أو أي مدينة عربية، يقف «أبو الهول» بسؤاله الرهيب في لغز أبدي يتجدد مع الزمن، فالمشكلة إنسانية عامة قديمة قدم الإنسان، وباقية بقاء الإنسان، ولولا التصريح بأسماء الأسطورة لكان الشاعر أكثر توفيقا في ربط الخاص بالعام، وتحويل الجزئي إلى كوني شامل، وهي سمة واقعية دعا إليها «فلوبير»، حين أشار إلى أن الذي يهمنا في الشخصية ليس الخاص ولاالتفرد، بل الإنسان بما فيه من عام بمقدار ماهو الصورة لمجموعة إنسانية، فيصبح نموذجيا أكثر [٢]، كما نرى إشارة إلى الطغيان والمادة في المدينة، وهما اللذان شوها صورة الإنسان الذي أجاب عنه «أوديب» في لغز «أبو الهول» حيث مسخته آلهة المدينة والنضار فما يبين».

وفي المقطع الرابع يوقع السياب على بيتي أبي العلاء المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري ٣٦٣ ـ ٤٤٩هـ = ٩٧٣ ـ ١٠٥٧م)، وهما البيتان الشهيران:

وكذلك:

«خفف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الأجساد»

و«هذا جناه أبي علـيّ ، وماجنيت على أحد»

وهو تدخل استطرادي تفسيري تابع لمنهج السياب في التداعي، الذي يخرجه عن السياق وإحكام العمل الفني، وإن أفاد كثافة وعمقا وموضوعية وبعدا عن الذاتية، وراتباطا بالعام.

ونرى في المقطعين: الخامس والسادس، صورة من الداخل لسطحية أعماق البغايا، فنرى على هامش المومس العمياء بغايا أخر. ونزار قد سبق أن تناول أكثر من بغي في قصيدته، وهنا كما عند نزار، نجد التحولات الجسدية بفعل تقلبات الزمن والدوران في المدينة، وأيضا الإقطاع، يضيف إليه السياب الاستعمار، في وصف رومانسي يقوم على التشبيه ونسبة الأحوال النفسية للمظاهر الحسية، غير أن المقارنة بين الماضي والحاضر - على الرغم من رومانسيتها - تعمق صورة البعد الإنساني، فكأن الطفولة والبراءة من لوازم الإنسان الأول، وكأن العهر مرتبط بالمدينة، فالحضارة هي التي تدنس الطهر، وهي فجيعة الشاعر القادم من القرية إلى المدينة، وهي حال لم يستطع السياب تجاوزها:

جيف تستّر بالطلاء، يكاد ينكر من رآها

أن الطفولة فجرتها ذات يوم بالضياء

كالجدول الثرثار - أو أن الصباح رأى خطاها

في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء،

ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء

قد كان - حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة -

ثغرا يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة.

لأب يعود بما استطاع من الهدايا في السماء

وإذا كان الاستطراد مشهورا عن السياب، فبعضه يكون عادلا - كما سبق في استشارة «أوديب» - وبعضه الآخر غير عادل، ومن هذا النوع هتافه بالسكارى أن يضاجعوا المومس، حتى ولو في هذه المضاجعة إنقاذ لنفس بشرية، فهو تبرير وعذر غير مقبول، فالخطأ لا يعالج بخطأ أفدح منه، ولا يجوز إغراء الناس على بالباطل، في لغة سردية خالية من روح الشعر:

إن لم تضاجعها وصد سواك عنها معرضين
فكيف تحيا، وهي مثلك لا تعيش بلا طعام؟
لا تخش منها أن تراع بها تأكّله الجذام
من صدرك النخر العريض. . .

وكأن السياب بذلك وضع المشكلة الاجتماعية في شكلها النموذجي، فالبغيّ لا تحيا إلا بالزنا، وإذا تطهر الناس ماتت، ونتساءل: هل البغاء حتمي على هذه المرأة؟ واضح أن السياب جعله حتميا من الوجه الاجتماعي، فهو ناتج عن الفساد الاجتماعي، ولكن الحتمية الاجتماعية طارئة ذات طابع اجتماعي موقوت، كالقوي والضعيف، والغني والفقير، وهي من الحتميات التي تزول إذا تدخل الفعل الإنساني بالإصلاح، وليست حتمية قدرية كالموت والحياة، فهي ليست ضربة لازب، وإنما هي مرتبطة بالزمان والمكان والأفراد، قد نجدها هنا أو هناك، وقد تختفي من هنا أو من هناك، فحتى لو أشفقنا على البغيّ وفقا لما يزجيه الشاعر، يظل إشفاقنا عليها دون إشفاقنا على ضحية القدر، وهذا الإشفاق يخبو حماسه بعد حين، على عكس الفاجعة الوجودية.

وفي المقطع السابع نرى جزءا من علاقة المومس بغيرها، نرى حقدها على الرجال من جهة، وحقدها هي ومثيلاتها على الزوجات الشريفات من جهة أخرى.

ثم يأتي المقطع الثامن والأخير، وهو صورة طويلة تعتمد «المونولوج» الداخلي، تنهال فيه الذكريات اللعينة، ذكريات مأساتها، فقد ذكّرها بائع الطيور بتاريخها المأساوي، ومن خلال ذكرياتها ندرك الظلم الواقع على المومس العمياء، وأنها ضحية، حيث أخذ أبوها بجريرة السرقة من بيدر الإقطاعي، وقد تكون السرقة تهمة ملفقة، وقد تكون حقيقية لأنه محتاج - على غرار «جان فلجان» في «البؤساء» للشاعر الرومانسي «فيكتور هوجو» - وينتهي الأمر

بـ «سليمة» ـ وهو اسم المومس قبل أن تنتقل من القرية ـ إلى الانتقال بحثا عن لقمة العيش في المدينة ، فـلا تجدها إلا في مقابـل شرفها، وتستبـدل اسمها ، وتتخذ اسما آخر، هو «صباح»، وهي سخرية من إصابتها بالعمى ، يؤدي هذه المعاني باستطرادات مطولة ، كان في غنى عنها لو أوجزها ، ولكن نزعة التداعي التي أولع بها كانت تزجيه وتتحكم فيه ، بدلا من أن يتحكم فيها .

وكما فعل نزار في تسـاؤله عن المساواة المفقودة بين الـرجل والمرأة ، ثارت في المومس العميـاء تساؤلات عن هـذه التفـرقة ، فشيء من تطلعـاتها وأحلامهـا يلتقي مع بغيّ نـزار، فهي تحلم بـالمساواة ، وتتمنى لـو لم تكن أنثى في أبيـات مفعمة بنزعة التنديد والإصلاح :

ومن الذي جعل النساء

دون الرجال، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاء؟

. . . .

. . . .

لو لم تكن أنثى. . . . !

وهذا انسياق في التســاؤلات التقريرية المباشرة، بعيدا عن الســوية الفنية ، فالانفعال قد استغرق الشاعر، وجره بعيدا عن الأصقاع النائية التي يغيم فيها الفكر، «وينحل في أطر الخيال ، ويتموه أو يتخضب بالانفعال النافذ البصير، بحيث يشاهد الشاعر الحقائق ماثلـة أمامه بذاتها ، بدلا من أن تنهار إلى أفكار متجمدة شـاخصة ، والأبيات السابقـة ليست شعرا وليست نثرا ، صـدر فيها الشاعر عن تجربـة الشعر، وعبر عنها بأسلوب النثـر، فبدت أدنى إلى الحكمة التشاؤمية ، التي تنعى على القـدر عماه ، وعلى الحياة ضربها دون هدي منها إلى الشعر، الذي يعاني الأشياء أكثـر مما يحكم عليها بأحكام الحق والعدل ، وكل حكم يظهره الشعر أو يضمره، يكشف عن تسرب القيم العقلية والاجتماعية ، فكأن الشاعر لم يتحرر من ربقة الواقع وحـدوده ومنطقه التقريري . الشعر هو

معانـاة للحياة، وليس حكما عليها بمقـاييس الخير والشر والعدل والظلم، أو يغدو صنوا للأخلاق وعلم الاجتماع والقانون، والموقف الذي يقفه الشاعر من قيم العالم، يكون مبثوثا في الرؤية التي يتمثله بها» [٣] ومثل هذه الأفكار ـ وإن وقعت على إيقـاع شجي ـ تقـريـريـة، تتـولى الـواقع وتـوجـزه، وتخلص من الأحداث الجزئية إلى أفكار عامـة في المفهوم الأخلاقي والاجتماعي، ومثل هذه الأفكار يطـرب لها السياسيـون والمصلحون، لأنهم لا يأبهون بـالجانب الفني، الذي يأنف من الفكرة الصريحة المتهالكة والواعية لذاتها تمام الوعي.

والأبيات السابقة تكشف عن بغايا أخريات على هامش القصيدة ـ كما هو الأمر عند نزار ـ منهن من صرح باسمها، ومنهن من لم يصرح باسمها. وسواء كان البغـاء على حقيقته أو كان بغاء معنـويا: كالحواضن والإمـاء والسائلات والخادمـات، وهـؤلاء من شخصيـات المومس الهامشيـة، ومثلهن في البغـاء «عباس»، جـامع الغسالات ـ الذي يقابل في قصيـدة نزار «صعلـوك هوى» الذي يـروج للبغاء كسمسـار الخيول ـ ومـن هؤلاء البغايـا الهامشيات سـاقطة مثلها هي امـرأة شرطي يحرس المبغى تحت إغراء المال ـ لعنـة المدينة، وذلك في مقطع يتطاول بذاته، وينمو نمـوا غير حتمي الـصلة بالقصيدة، وإن لم يفقد الصلة بها، يمعن الشاعـر فيه بالسرد، كأنما أصبح موضوعـا بجانب الموضوع الأصلي، وله فاجعة مماثلة.

ثم يعمق الشاعر أحـلام المومس وتطلعاتها ـ تماما كبغيّ نزار ـ فنراها تحلم في بيت الزوجية، حتى تأمن لقمة العيش، وتنال المحبة:

يا ليت حمّالاً تزوجها يعود مع المساء

بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين

وتشير القصيدة إلى طـريقة الحل لهذه المأساة المروعـة، وتتصور المومس خلاصهـا ـ ولو للحظة ـ في الانتحار، ولكنها تتبين أنـه لا يحل المشكلة، لأنه جريمة هو الآخر، وهي لا تستطيع الصبر على عقابه في الآخرة، وكان

أحرى بالمومس أن تدرس عقاب الآخرة على مهنتها في البغاء مادام الشاعر منحها هذه القدرة :

«لو أستطيع قتلت نفسي» ، همسة خنقت صداها
وإذا اكفهرّ وضاق لحدك ، ثم ضاق ، إلى القرار
حتى تفجّر من أصابعك الحليب رشاش نار
وتساءل الملكان : فيم قتلت نفسك يا أثيمة؟
وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة
أفتصرخين : أبي! فينفض راحتيه من الغبار
ويخف نحوك وهو يهتف : قد أتيتك يا سليمة؟

ثم يثور في نفسها سؤال أساسي وأزلي ، يبحث عبثا عن إجابة ، هذا السؤال هو: «لمَ تستباح»؟ والسؤال جوهري في تشخيص المأساة ، والبحث عن سببها اجتماعيا وميتافيزيقيا ، يكشف السؤال عن أن نفسها عمياء كعينيها ، ملأى بالحيرة واللبس ، وكانت أزمتها في البداية أزمة عفة وطهارة ، وهي تغدو الآن وكأنها مشكلة حرية وعبودية ، ويترافع الشاعر في اتهام الحياة ، ويسوق البينات على التعسف والعبث والسادية ، وهذا السؤال لم تطرحه قصيدة نزار السالفة على أهميته ، ويتردد السؤال ست مرات ، مرة مع إحساسها بالأسف الكظيم ، وأخرى حين كان الهرّ نائما على الأريكة قربها شبعان ، بينا هي — الإنسان — جائعة ، فهي لم تحظ حتى بحياة الحيوان ، ويتكرر السؤال مع السكارى ، فتتطلع إلى «زبون» - كلمة شعبية ذات دلالة واقعية ، ويلح السؤال نفسه دون إجابة مع دقة الساعة في أحد المنازل ، ثم يتكرر ثلاث مرات في بيت واحد مع رحيل السكارى ، فيرحل حلمها في سد حاجتها مع رحيلهم ، ولا نعثر عن إجابة للسؤال ، لا لأن الشاعر عاجز عن الإجابة ، بل تركه معلقا ، إشارة إلى أنه سؤال أزلي .

وقـد أورثتها قهقهـة السكارى المنصرفين بأملهـا حقدا على الإنسـان/ الرجل، وهـو حقد عادل من منظـورها المعتل المريض ليس إلا، يتلخص في الانتقام من بني البشر، عن طـريق بث الأمراض فيهم، هـذه الأمراض الوبـائية التي انتقلت إليهـا من أحدهم، فهي تنتقم لـذاتها من ذاتها ومن القدر ومن الرجال، بعد أن تفقد الثقـة بالحكمة والرحمة التي تسيّر الحياة، فهي لا تجد لذة الشهوة في المضـاجعة بقدر ما تجد لـذة النقمة، وكأن هذه الفكرة التي تطفر من علاقتها، قـد أمدتها بشيء من القوة، على الرغم من أنها تثور ثورة مخذولة من ذاتها:

فليرحلوا. ستعيش، فهي من السعال ومن عماها
أقوى، ومن صخب السكارى. فامض عنها يا أساها
ستجوع عاما أو يزيد، ولا تموت، ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها.
ستعيش للثأر الرهيب
والداء في دمها وفي فمها. ستنفث من رداها
في كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدم واللهيب
شبحا تخطّف مقلتيها أمس، من رجل أتاها
سترده هي للرجال، بأنهم قتلوا أباها
وتلقفوها يعبثون بها، وما رحموا صباها

وإذا كانت موجة الحقد التي أورثتها المدينة للمومس على الرجال، وكانت صورة الرجل قـاتمة إلى حد الثأر والانتقام، فهل كل الرجـال كذلك؟ وبمعنى آخر: هل الـرؤية قـاتمة إلى هذا الحد؟ من الجميل جدا أن تكـون موجـة الحقد التي زرعتها المدينة في قلب المومس العمياء لم تطمس الرؤية على الحقيقة، لقد تـولـد من حقـد المومس على الـرجـل في المدينـة. تعـاطف مع البشر عـامـة، والقرويين منهم خاصة، ونرى صورة أخرى للرجل الطيب/ الجائع/ البائس،

مثلها مثل أبيهـا، فإذا كانت المرأة مقهورة في جسـدها، فالرجل مقهـور بكدّه وتعبه أمـام مستغليه، مما يرفع عنـه في هذا السيـاق خطيئة العـرض، ويجعله ضحية مثل البغيّ، فالمصيبة عامة، والمصير مشترك، والجميع ضحايا، وهذا التغني بالمصير المشترك تراث شامل وعام لدى شعراء الواقعية:

وكأن موجة حقدها وأساها

كانت تقرّب من بصيرة قلبها صورا علاها

صدأ المدينة وهي ترقد في القرارة من عماها

كل الرجال؟ وأهل قريتها! أليسوا طيبين؟

كانوا جياعا ـ مثلها هي أو أبيها ـ بائسين،

هم مثلها ـ وهم الرجال ـ ومثل آلاف البغايا

بالخبز والأطهار يؤتجرون، والجسد المهين

هو كل ما يتملكون، هم الخطاة بلا خطايا

ويفيض السياب على لسان المومس في وصف فئـة أخرى من الناس، فهم قساة غـاضبون، جبـابرة، صـواعق، ثم يتحدث عن سـور مقام بين البغـايا والسكارى، وهذا السور رمز للتركيبة الاجتماعيـة الضاغطة، وبقانون التداعي يـذكره السـور بقصة يأجـوج ومأجوج، التي ذكـرها القـرآن الكريم في سـورة الكهف، ولكن الشـاعـر لا يكتفي بـالصـورة القـرآنيـة، فيضيف إليهـا من تزايدات الأساطير الشعبية، من أن يأجـوج ومأجوج يلحسان السور بلسانيهما كل يـوم، حتى يرق كقشرة البصل، ويـدركهما التعب، فيقولان: غـداً سنتم العمل» وفي الغد يجدان السور قد عاد إلى سابـق عهده قوة ومتانة. . وهكذا، حتى يولد لهما طفل يسميانه «إن شـاء الله»، فيحطم السور، ويقارن السياب بين السورين: الأسطوري الذي هـدم، وسور المومس الذي امتنع عن الهدم، ثم يغرق في سوداوية الحياة والمصير الأسـود، فالناس في نظر المومس صنفان، وبالـرغم من هذه السوداوية يحمـد للشاعر أنـه خلق جسرا من التعاطف بين

المومس والبشر في صنف من الرجال، وكانت هذه الرؤية الصحيحة ـ لم طورها الشاعر وترك لها بعدا في رسم الصورة الكلية للمجتمع ـ كانت حرية أن تعلق بها القلوب، على غرار النداء الذي وجهه ناظم حكمت إلى عبد الوهاب البياتي، ولكان السياب أكثر عافية، ولما سقط في هذا التناقض الذي سقط فيه على لسان المومس:

زور. . وكل الخلق زور

والكون مين وافتراء

إنها ثورة غير عادلة، فليس كل الخلق زورا، والشاعر نفسه أثبت أن هناك أناسا طيبين، وليس الكون مينا ولا افتراء، ودوامة اليأس لا تشفع لمثل هذا التناقض، ونوبة اليأس هذه التي جعلت المومس تتمنى تدمير المدينة تدميرا شاملا وهي أمنية نجدها عند «حفار القبور»، مع فارق أن حياته ورزقه مرتبطان بالتدمير، وليس كذلك المومس:

ليت النجوم تخر كالفحم المطفّأ، والسماء

ركام قار أو رماد، والعواصف والسيول

تدك راسية الجبال، ولا تخلف في المدينة من بناء

أن يعجز الإنسان عن أن يستجير من الشقاء

حتى بوهم أو برؤيا، أن يعيش بلا رجاء. . .

أوليس ذاك هو الجحيم؟ أليس عدلا أن يزول؟

شبع الذئاب من القمامة في المدينة، والخيول

سرّحن من عرباتهن إلى الحظائر والحقول،

والناس ناموا ـ وهي ترتقب الزناة بلا عشاء

إن المومس العمياء، زهرة المستنقعات، تعبّ من الوحل والطين، ولكنها في نفس الوقت تشع ضحى، تسخر من فقدان العدل في عراق يومئذ، فتدفع المومس العمياء التي لا تبصر أجرا لسماسرة اللحم البشري، ربع دينار في الليلة عن مصباح غرفتها، في الوقت الذي يجثم فيه العراق على بحيرة من الزيت:

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة
ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟

وفقدان العدل في عراق البترول جعل المومس العمياء تغرق في وصف ظلمات بعضها فوق بعض، تحولت فيها المدينة إلى هرة تأكل بنيها عندما تجوع، وهي صورة كثيرا ما وصفت بها المدينة، ثم تموت ابنتها «رجاء» وكانت عزاءها في الحياة، ولعل اختيار الاسم يكون مقصودا ليوقع الشاعر من خلاله على إحياء الأمل واليأس في حياتها وموتها، على سبيل النزعة العربية في التيمن بالأسماء، من قبيل التوهم أن للإنسان نصيبا من اسمه، ومن نفس الباب جعل السياب اسم المومس قبل احترافها للاسم «سليمة»، يتحول إلى «صباح» فيما بعد، واختيار الأسماء يبرز البعد الاجتماعي، و«رجاء» أحد الرموز بهذا المعنى في قصيدة السياب.

وإذا كانت «رجاء» عزاء مصيبة، وربيع قفر، ونقاء فجور، وخلاصة موعود، فقد كانت هذه المعاني السامية النبيلة مصحوبة بآلام مبرحة، فهي تشرب لبنا رنقته الخطيئة، وتمتص من ثدي أمها أوشال ما خلفته أشداق الذئاب البشرية، وكانت ــ وهي البريئة ــ تصرخ من الجوع لحظة مضاجعة الزناة لأمها، والمصير الأسود في انتظارها، ومادام الأمر كذلك فتضحية الأم واجبة (برجائها)، رحمة بابنتها، فظلمة اللحد أفضل لها من حياة لامكان فيها للنور والبسمة إلا للمترفين، وهي تضحية إجبارية، ليست اختيارية، يعلل بها المصابون أنفسهم، وهذا الاستشهاد الإجباري هو الذي يمنح العمل الفني قدرا كبيرا من المأساوية في جو الصور الشعرية.

والسياب في نزعته الرومانسية المتمادية، لا يدع للمومس منفذ ضوء أو بارقة أمل، وتنتهي القصيدة نهاية قاتمة، بباب يغلق، بعد أن هدأت ضجة

الشـوارع، والمومس على انتظارهـا، ولم تسمع إلا رنين أقفال الحديـد، وتنتهي ليلـة من ليالي المومس العميـاء، ولكن الشقـاء لا ينتهي، ويكون السيـاب في استلهامـه الواقـع الإنساني قـد اقتصرت واقعيته على الانتقـاد، ولم يقدم الحل المرجو منه للمأساة.

***

وجاءت البغيّ عند أمل دنقل في لوحة جـزئية من لوحة كبرى، حيث أفرد لها مقطعـا من قصيـدتـه «العشاء الأخير»، والتي أرخهـا الشـاعـر في ديسمبر ١٩٦٣، ونشرت في ديـوانه «البكـاء بين يدي زرقـاء اليمامـة»، ونذكـر المقطع كاملا، فقصره يسمح بذلك:

عندما يبتلع «الكورنيش» أضواء الغروب
تسعل الظلمة فيه والبرودة
يحمل الجوع إلى العار. . وليده
كلمات. .
ثم تنسلّ من البرد. . لدفء العربات
والمصابيح: شظايا قمر. . كان يضيء
حطمته قبضة الطاووس فوق الطرقات
ثم أهدته إلى النسوة. . كي يصلبنه فوق الصدور
يتباهين به. . وهو رفات!
كلمات. . كلمات. .
ثم تنسل من البرد لدفء العربات
وأنا «يوسف» محبوب «زليخا»
عندما جئت إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا قمرا
(قمرا كان لقلبي مدفأة)

ولكم جاهدت كي أخفيه عن أعين الحراس ،
عن كل العيون الصدئة
. . كان في الليل يضيء!
حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعا بضع ليال . .
تركوني جائعا . .
فتراءى القمر الشاحب - في كفّي - كعكة!
وإلى الآن . . بحلقي ما تزال . .
قطعة من حزنه الأشيب . . تدميني كشوكة!

كما هو واضح لم يرصد الشاعر علاقات هذه المنحرفة بغيرها ، ولم يذكر من أحلامها وتطلعاتها شيئا ، كما أنه لم يعط تصورا للخلاص ، وليس ذلك عن قصور في الشاعر ولا في الرؤية ، وإنما هو راجع إلى التكنيك الفني الذي يعتمده الشاعر ، فصورة المنحرفة إحدى مفردات القصيدة كاملة ، بل لا يكتمل فهمها إلا من خلال وضعها في سياق العمل الفني ككل ، ومن ناحية أخرى هي مذهب الشاعر في التعبير بالصورة دون تدخل منه بالشرح والتفسير والتبرير والتفلسف ، ولذلك فهو إلى مناط الشعر أكثر من نزار ومن السياب ، لابتعاده عن الثرثرة ، واعتماده لغة التكثيف والرمز الشفيف ، والواقعية الإنسانية ، ولغة التضاد ، وكل ذلك عن طريق الصورة المشعة بذاتها ، دون أن يقول الشاعر من عندياته شيئا .

لا نلمح في القصيدة إلا نظرة الشاعر إلى المنحرفة ، والضغوط الواقعة عليها ، فنظرته إليها سلبية بشكل ما ، فهو لا يوقع اللوم عليها كلية بقدر ما يسقطه على الضغوط الاجتماعية عن طريق الإيحاء ، لازم الصورة الشعرية ، وبنفس الإيحاء يثور الشاعر على المدينة وما ترمز إليه من فروق طبقية في ثورة عادلة كل العدل ، وظلم المدينة هنا ليس ظلما استعماريا - كما كان عند السياب

ـ وليس إقطاعيا ـ كالسياب ونزار ـ فكلاهما كان مقضيا عليه في القاهرة سنة ١٩٦٣م فقد قضي على ذيل الاستعمار في معركة ١٩٥٦م، وتحديد الملكية اضطلع بالقضاء على الإقطاع، كما أن القوانين الاشتراكية في أوائل الستينيات حدّت من رأس المال، ومع ذلك فالفروقات مازالت موجودة وبشكل حاد في المدينة، فالإقطاع ورأس المال مازالا يعيشان في مهرباتهما من القوانين، كما أن فئات طفيلية نشأت مع العهد الجديد وكونت طبقية غير مسماة، تتمتع بمزايا الإقطاع ورأس المال، فالترف موجود لم يتغير، ولم تكن الاشتراكية كافية للقضاء على الفقر السائد في الطبقات الدنيا، وكان كثير من الأموال المصادرة ذاهبا إلى المشاريع والتسليح.

مازال رأس المال موجودا بشكل أو بآخر، يستفز الفقراء المجهدين.

الشاعر لم يكن حاسما في سلبيته تجاه المنحرفة، فهناك قدر من التعاطف والرثاء حيالها، والإشعار بأنها ضحية الجوع والمرض، فهي نبتة من طبقة الشاعر الجوعان هو الآخر، وكل مشكلتها أنها لم تقاوم، كما قاوم الشاعر، فسقطت بمجرد سماعها لكلمات، ولم تكن في حاجة إلى تبرير ولا إلى معطى فلسفي، إذ يكفيها تعليلا وفلسفة أنها جائعة مريضة بردانة، وإذا كان للأديب مادة واحدة، هي «إنسان اليوم في المدنية الحديثة» ـ كما يقول شامفلوري Champflory، المؤسس الشرعي للواقعية ـ وأن يتجرد من كل محاباة، وأن يكون لا شخصيا قدر الإمكان، وألا يكتب شيئا من عندياته (٥)، فإن أمل دنقل كان واقعيا لهذه المبادىء أكثر من الشاعرين الآخرين.

في اقتضاب غاية في التركيز، في الأسطر الخمسة الأولى يحدد الشاعر إطاري اللوحة زمانا ومكانا، المكان متعين هو مدينة القاهرة، وعلى وجه التحديد هو «كورنيش» النيل، هكذا باستعمال لفظة عامية، تستلهم روح الشعب، كما استلهم السياب في قصيدته أغنية شعبية قديمة «يا سليمة، يا سليمة. نامت عيون الناس. آه.. فمن لقلبي كي ينيمه؟». وزمان القصيدة هو أول

الليل، واللـون الأساسي في أرضيـة اللوحـة هـو الظلمة تتحـرك فيها الأضـواء الشاحبة المتناثرة هنا وهناك، والأحاسيس: سعال، برودة، جوع/ وهو ترتيب تنـازلي يقف منه الشـاعـر على سبب المشكلـة في وجهها الاجتماعي، فـالجوع سبب البرودة، والبرودة أدت بـدورهـا إلى السعال/ مظهـر المرض، والجوع بما أدى إليـه هـو الذي سيـدفع المرأة للعهـر والـرذيلة، بعـد أن يحطم فيهـا روح المقـــاومـــة، ويتلخص الحدث في: كلمات.. ثم تنسـل من البرد لـــدفء العربات. السينـاريو كاملابين راكب السيارة المكيفـة والفقيرة المريضة البردانة ركزه الشاعر في «كلمات»، ربما كانـت كلمات غزل، أو إغراء، ربما كان عليها بعض الـردود تمنعـا أو استجـابة، المهم أن هنـاك حـوارا طـال أو قصر لا يهم الصورة الشعـرية في قليل أو كثير، تركـه الشاعـر للقارىء يكمله، فـالتكملة سهلة ميسورة، واستخـدام الشاعر حرف العطف «ثم» يترك فـاصلا زمنيا بين الكلمات والانسلال داخل العربة، وقد وفق الشاعر في وضع مفارقة جزئية بين البرودة ودفء العربات ساعد على إضعاف روح المقاومة في هذه المنحرفة.

ثم تأتي صورة «المصابيح/ شظايا قمـر» القمر رمز للضمير والعفة والمثال، وتحطم هذا الرمز/ القيمة لدى أصحاب السيارات في المدينة، وأراقوا دماءه في الطـرقات، ووزعـوا شظـاياه على السـاقطات اللـواتي صلبنـه فوق صـدورهن متباهيات به، هذه الصـورة المبتكرة تتسامى عن الأعراض والجزئيات، وتشير إلى الأصقاع البعيدة، حيث تبدو حقائق الأشياء أطيـافا نائية في عالمها الأول، «وتلك هي وظيفـة الخلق في الشعـر، حيث تتعفى مظـاهـر الفكـر المتفكـر، الواعي، وحيث تسقط حدود العالم الحسي والتقرير والإدراك.. فلا يعود فهم المعـاني والحقـائق، بل يبصرها في أشكـال مستفـادة من الـواقع الحسي، وإن كانت غريبة عنه، لا توجد فيه بذاتها» (٦).

وفي الجزء الثـاني من المقطع، يتقنع الشـــاعـر بقنـاع من التراث الـديني، فيختبىء وراء «يوسف» بن يعقوب، وقصته مع «زليخـا» امرأة العزيز، حيث

جيء بـه إلى قصرها ــ رمـز الترف ـ وقـد كان الشـاعـر مجردا من متاع الحيـاة ـ كالمنحرفة ـ وليـس لديه من زينة الدنيا وبهجتها إلا «قمر» ــ الرمز الذي يملكه الجميع ـ ولكنه استمد منه الدفء، أي أنه لاذ بالمثال الذي يمتلكه، واعتصم به من السقوط، وجاهد في الحفاظ عليه، وكانت نتيجة صلابته وتمسكه برموزه النبيلة أن أدخل السجن، وذاق فيه ألوان الحرمان والجوع، وتحول القمر/ المثال أمام عينيـه في السجن إلى كعكة، ولاتزال في حلقه مـرارة هذا الحزن الأشيب، لأنه سقط هوالآخر في نهاية الأمر والتهم قمره.

إن صورة يـوسف/ الشاعـر في وضعها بجـانب صورة السـاقطة، خلقت الأمثولـة الأخلاقية، التي تحدث عنهـا فلوبير، فإذا كـانت الصورة الأولى تعبر عن السقوط السهل بين براثن المترفين، وتعبر عـن تحطيم القيم والتنازل عنها، فإن الصورة الثانيـة مشرقة مليئة بالكفاح والنبل والحفـاظ على القيم، وهذا هو ما يولد درامية القصيدة بشكل أفضل.

ولكننا نلمـح في آخر المقطع الثـاني قدرا من التبريـر للساقطـة، والاعتذار عنها، فالجوع كـافر، والشاعر أحس بـه، ونفرنا منه، ولكنـه لم يسقط سقوط السياب الذي أغـرى السكارى بمضاجعة المومس، ولـذا فإن حزن أمل دنقل وثـورته على المدينـة عادلان، وخـلاصة المفـارقة في هـذا المقطع أنه تجلت فيـه ثنائيـة: الواقع/ المثـال، الأولى صورة واقع حطم مثله استجـابة لـواقع المدينة القاسي، والثـانية صـورة المثال في اعتنـاق المبدأ الـذي قاوم الـواقع وضراوته، فأذاقه الواقع لباس الجوع والخوف، حتى أرغم على التهام قمره الشاحب تحت وطأة الجوع، فهل كـان الأجـدى عليه السقـوط من الـوهلـة الأولى كما فعلت المنحـرفة، فيـوفـر على نفسه ــ كما وفـرت ـ ضراوة المقـاومـة، مادام المآل هـو السقـوط، إذ الـواقع أقـوى من المثـال؟ لا نظن الأمـر كـذلك، فقـد سبق أن الاستشهاد الاضطراري غير الاختياري، والذي يسقط في المعـركة مقاتلا عنيدا غير الذي يستسلم للطغيـان دون قتال، الأول يمـوت حيّا، والثاني يحيـا ميتا، وثنائية: الواقع/ المثال، هي أقوى لغة التضاد وهي أبرز لغات المدينة.

هـذه الساقطـة في «البكاء بين يـدي زرقاء اليمامـة»، تصبح ساقطـات في الديـوان التالي «العهد الآتي»، في المقطع الرابع من قصيـدة «سفر ألف دال»، ولا ندري إن كان مـن المصادفة البحتة أن تجيء صـورة الانحراف الجنسي عند الشاعر في المقطع الرابع، أم أن هذا مقصـود؟ وبذلك تعم صورة الانحراف، وتصبح شاملـة، أو تمثل ظاهرة في المدينـة، مما يـذكّر بالسيـاب، الذي جعل بغـداد مبغى كبيرا، وأرانا صـورا من المومسـات على هامش المومس العميـاء، وأيضا بنزار قبـاني، الذي لم يتحدث عن بغيّ واحدة، وفـرْق ما بين المومسات عندهما وعند أمل دنقل، أنهما أفردا للبغاء قصائد، بينما جعله أمل دنقل جزءا من قصيدة، وفـرق آخر، هو أن الشاعـرين صوراه احترافا رسميا معترفـا به في المدينة وليس الأمر كـذلك عند أمل دنقل، والشعراء الثلاثـة صادقون، لأنهم يمتاحـون صورهم من واقـع المدينة، فأصبح من المهـربات على الطريقـة التي تكشف عنها صور أمل دنقل في قصائده.

يقول «الإصحاح الرابع» من «سفر ألف دال»:

تحبل الفتيات
في زيارات أعمامهن إلى العائلة
ثم يجهضهن الزحام على سلم «الحافلة»
وترام الضجيج!
. . . .
تذهب السيدات
ليعالجن أسنانهن فيؤمن بالوحدة الشاملة!
. . . .
يا أبانا الذي صار في الصيدليات والعلب العازلة
نجِّنا من يد «القابلة»
نجنا. حين نقضم ـ في جنة البؤس ـ تفاحة العربات
وثياب الخروج!!

نضيف هنا ـ زيادة عما قيل في القصيدة السابقة ـ دقة ملاحظة الشاعر، في التقاط الصورة من الواقع اليومي، ورفعها إلى مستوى النموذج الذي يشكل ظاهرة في المجتمع، فتكتسب الشمول والطابع الإنساني، وتظهر هذه الدقة في التعلاّت التي يقدمها كل من الفتيات والسيدات، فهي تارة في زيارات الأعمام للعائلة، وتارة أخرى في الذهاب إلى طبيب الأسنان، كما تظهر في رصد الوسائل لمنع الحمل، فهو مع الفتيات في الزحام على سلم الحافلة وترام الضجيج وهو تعبير غاية في روعة الابتكار وصورة من التجليات الكنائية المفادة من المدينة، فالترام والحافلة مزدحمان ازدحاما، حتى أصبحا متنفخين كالحامل، مما يتسبب في إجهاض الفتيات، إجهاضا اضطراريا.

وهناك الإجهاض الإرادي، الذي نراه في «القابلة» وهي وسيلة بدائية، وقد استحدث العلم والمدنية والحضارة أسلوبا أرقى في هذه العقاقير والعلب العازلة، التي تغص بها الصيدليات، وهو تطور علمي، خفف عن الساقطات كثيرا من معاناة السقوط في الرذيلة، ومن هنا التعبير عنه بمثل «أبانا الذي في الصيدليات» فهو وإن كان تعبيرا يكشف عن ثقافة الشاعر، وفقهه بالتراث الديني «الكتاب المقدس»، ومنسجم مع الروح العام للديوان «العهد الآتي» شأنه في ذلك شأن التسميات الأخرى من إصحاحات وأسفار ومزامير، غير أنه جاء هنا في مكانه وغير مجتلب للإعراب عن هذه الثقافة، ولا يهم الساقطة من الحضارة ومستحدثاتها العلمية أكثر من هذا العقار، وهو تعبير سقطت فيه صور التعبير التقليدية من تشبيه واستعارة، وحتى الرمز نفسه، لقد استطلع الشاعر المعاني التي انطوت عليها دلالات الأحداث اليومية، وهي أحداث تسقط من الإنسان الذي ينشغل عنها ببؤسه الخاص فلا يتفطن إليها، إن هذا العارض الجزئي العابر يغدو مادة خصبة للشعر، إذا وفق الشاعر إلى استكناه علاقاته الخفية، وخلص إلى وجه ارتباطه بالمصير العام، في نمو وتطور يجعل الجزئي صنوا للتجربة الإنسانية العامة.

بقيت ملاحظة تفرض نفسها على البناء الهندسي في هذا الإصحاح، ذلك أنه مكون من وحداث ثلاث، وحدة للفتيات وأخرى للسيدات، والثالثة ابتهال للمستحدث العلمي لمنع الحمل وبيان ثمن السقوط، تقابل الوحدات الثلاث قواف التزم بها، فكل وحدة توجد بها ثلاث قواف تتكرر في كل وحدة، إحدى القوافي، وهي الجيم المسبوقة بحرف الرّدف تأتي في نهاية الوحدات الثلاثة، كما أن عدد الأسطر في الوحدتين: الأولى والثانية، أربعة، والوحدة الوسطى ثلاث، وهذا في حد ذاته لا يخرج البناء الهندسي عن الانسجام، لاسيما أن إحدى القوافي - واللام والتاء المربوطة - تكررت مرتين مع كل وحدة من الوحدتين: (الأولى، الثانية)، ولكن الذي خرج عن هذا الانسجام البديع المقصود بالتأكيد، هو مكان القوافي من كل وحدة، فبينما المكان متحد تماما في الوحدتين الأولين، نجد الوحدة الأخيرة اتفقت مع الأوليين في القافية الأخيرة، وبدلت مواقع القافيتين الأخريين، ولولا هذا التبديل لكان الانسجام في الشكل على أتم ما يمكن الوصول إليه في البناء التشكيلي.

ويبدو أن أمل دنقل قد أعجب بصورة الإجهاض وحبوب منع الحمل، فقد سبقت له في قصيدة «يوميات كهل صغير السن» من ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، وجاءت الصورة مقطعا برقم ٩ من القصيدة:

جاءت إليّ وهي تشكو الغثيان والدوار

(.. أنفقت راتبي على أقراص منع الحمل)

ترفع نحوي وجهها المبتل

تسألني عن حل

....

هنأني الطبيب! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهار

رجوته أن ينهي الأمر.. فثار (.. واستدار

يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكف القول!)

هامش:

أفهمته أن القوانين تُسَنُّ دائما لكي تخرق

أن الضمير الوطني فيه يُملي أن يقل النسل

أن الأثاث صار غاليا لأن الجدب أهلك الأشجار

لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطة.. والتجار

والصورة هنا ليست فقط مطوّرة لصورة العهد الآتي «يا أبانا الذي في الصيدليات والعلب العازلة. نجنّا من يد القابلة»، وإنما ربطت الظاهرة الاجتماعية بارتفاع الأسعار مع الفقر العام «الجدب أهلك الأشجار»، مع ظواهر فنية من حوار نفسي داخلي، وهوامش داخلة في بنية العمل الفني.

وفي المقطع السابع من هذه القصيدة نجد صورة أخرى لفتاة «مدينية» تعمل على الآلة الكاتبة «تايبست»، والصورة تعتمد على التقاط اللفتات الذكية الدالة على ما يجري بداخل النفس من حركة هزازة:

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين

تراه في مكانه المختار. في نهاية الغرفة

يرشف من فنجانه رشفة

يريح عينيه على المنحدر الثلجي في انزلاق الناهدين

(عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما عن جسمها ـ قبيل أن تنام ـ مرتين)

وعندما ترشقه بنظرة كظيمة

فيسترد لحظة عينيه: يبتسم في نعومة

وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين

....

في آخر الأسبوع
كان يعد ـ ضاحكا ـ أسنانها في كتفيه
فقرصت أذنيه . .
وهي تدس نفسها بين ذراعيه . . «وتشكو الجوع»

إن الجملة الأخيرة «تشكو الجوع» تحتل أهمية قصوى في الصورة كلها، فهي وحدها تلقي مسحة تفسيرية على صورة الموظفة المدينية، التي تنهزم مقاومتها، هكذا أراد لها الشاعر، ولكنها في حقيقة أمرها عبارة سقطت إلى أمل من قصائد نزار والسياب، ولم تنجح في تفسير انتهاء المقاومة، ولكنها تخل بالنموذج العصري الذي ابتدعه الشاعر، فمنذ أن عرفت المرأة طريق العمل لم يعد الجوع مبررا للسقوط، وإنما المبرر السائد عند هذا النموذج يكمن في طموحات أبعد إلى الرخاء، وربما الاستمتاع.

ولكن يهمنا هنا أن الصورة مثال جنسي لحركة العين في المكان، يعكس الشاعر الطريقة التي تنتقل بها العين، في بادىء الأمر يوجه انتباهنا إلى هذه الموظفة في مكانها أمام الآلة الكاتبة، ووضع مقابلها في الركن البعيد من الغرفة هذا الكهل المراهق، والوعي المحتد هو الذي يحدد معالم الموقف ومدى الانتباه، فالطريقة التي يصف بها المكان «المنحدر الثلجي» و«غسل آثار العينين» و«النظرة الكظيمة» والابتسام في نعومة «وشد الثوب القصير فوق الركبتين» . . تنبىء عما يدور داخل النفس، كما أن معظمها من نسج الخيال، وعن طريق وعي الشاعر وخياله تحركت القصيدة في اندفاعها وإيقاعها الشهواني الذي يبدأ بالموظفة وينتهي بها، ودون شك هي قصيدة تضرب جذورها في أعماق المدينة، فهي تعرض مشهدا يحتوي على كل العناصر التي تجعل من واقع المدينة ماهو عليه، متميزا في إمساك الشاعر بفكرته وهي تعمل، وربطه إياها بما يرى «وذلك يجعلها قطعة متحركة من موسيقى الوعي، متمكن منها تمام التمكن» (٧).

ومجيء المومس جزءا من قصيدة لم يكن خاصا بالشاعر أمل دنقل، فقد رأيناه قبل ذلك عند شاعر مصري آخر هو أحمد عبد المعطي حجازي جزءا من قصيدة كذلك، ولكن البغيّ هذه المرة ليست عربية، بل هي يونانية، من بقايا الجالية اليونانية التي استوطنت مدينة الإسكندرية، وهي محترفة، ولا تدخل في نوعية المهرب عند أمل دنقل، وهي مع احترافها تعرض نفسها على مشتري الأعراض في الشوارع، وهو ملمح نجده عند الشعراء المصريين، فليس مصرحا في مصر بدور البغاء، وجاءت بغيّ حجازي في المقطع الثاني من «يوميات الإسكندرية»:

«ماري» التي أنقذتها من رجل الشرطة، قبل ليلتين
رأيتها في الليل تمشي وحدها على البلاج
تعرض ثديها الأثيني لقاء ليرتين
وبعد أن جزنا الطريق مسرعَين
واصطفق الباب، وأحكم الرتاج
قصت عليّ قصة الشاب الذي أنقذها، من ليلتين
ثم بكتْ.. وابتسمت
وكان القمر الغارب يملأ الزجاج (٨)

والشاعر أيضا في هذه القصيدة يحدد الزمان والمكان ـ إطاري اللوحة ـ والحدث سريع، لكنه مكتمل، بما عرف عن الشاعر في فترته الأولى من عفوية ناضجة، والإحكام الفني واضح، افتتحت وختمت الصورة بلقاء الشاب مع «ماري» وشتان بين اللقاءين، وعلى طريقة الإخراج السينمائي، ألقى الشاعر موجة من نور القمر غمرت الزجاج، ولا نكاد نحس هنا بثورة على المدينة مثل التي كنا نراها مع الشعراء السابقين، بل نكاد نحس بأكثر من التعاطف، لأن البطل ممتن لهذه الليلة.

أما الشاعر صلاح عبد الصبور، فقد طرب أيما طربٍ لمثل ليلة حجازي في

قصيدته «أغنيـة من فيينا» (٩)، وكانت قصيدته غزلا جنسيا حادا في كثير من الإحساس بالـرضا ـ إلى هذا الحد ـ حيث قامت هذه الليلة بها يسقـى الشاعر من عطش، ويطعمه من سغب، ويهديه من حيرة:

أقول، يا نفسي رآكِ الله عطشى حين بلّ غربتك

جائعة فقوّتك

تائهة فمدّ خيط نجمة يضيء لك

فإذا كانت بطلة حجازي أثينية في الإسكندرية، فهذه البطلة غريبة في بلد غريب، ولذا كان شاعرنا لا يعنيه إدانة للمجتمع في شيء، ومثل هذه الظاهرة لا تشكل أي نوع ـ لدى الشـاعر ـ من رفض، وتصبح المدينة عندئذ إشارة محايدة، ونقصد من هذه التسمية أن المدينة توصف لـذاتها، دون توظيف في الأغراض الاجتماعيـة، أو السياسيـة، على عكس المدينـة عند السيـاب ونزار وأمل دنقل، وحجـازي على استحيـاء، حيث كـانت شخصيـاتهم الهامشيـة مدينـة موظفة في إدانة الأوضـاع الاجتماعية، فهي مدائن غير محايـدة، ولكنها مدائن وسائطية أي أنها مدن/ مجال، ينفذ منها الشاعر لأغراضه.

شخصيات المومس الهامشية:

هذه الشخصيات عند السياب تكـاد تكون صورة مكررة من المومس، من حيث معـرفتهـا لحقيقـة نفسها ووضعهـا الاجتماعي، فـ «المخبر» كما يصـوره السياب (١٠) يعرف نظرة الآخرين إليه، من أنه حقير، في خدمة الغزاة، وبلا ضمير، وأنه غراب يـرمز للخراب والدمـار، ومع ذلك فهو يصر على المضي في مهمتـه، غير عـابئ بالآخـرين، نـاظـرا إلى نفسـه بمنظور آخـر، حيث هـو القوي، القدير، حامل الأغلال، ممثل للمصير والقضاء:

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صبّاغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين. أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ . أنا الدمار، أنا الخراب!
شفة البغيّ أعف من قلبي ، وأجنحةُ الذباب
أنقى وأدفأ من يديّ
. . . .
لكنها أنا ما أريد : أنا القوي ، أنا القدير.
أنا حامل الأغلال في نفسي ، أقيّد من أشاء
بمثلهن من الحديد ، وأستبيح من الخدود
ومن الجباه أعزهن . أنا المصير، أنا القضاء

ومع صحة الرؤية في المنظورين ، غير أن الشاعر أدى ذلك بلغة سطحية وتقريرية ، تعتمد تعداد الصفات بتوال خال من روح الشعر، وإذا كانت مومس السياب تدرك لماذا ينصرف الناس عنها ، وتتحدث عن مقدرتها في إرضاء الزناة كالأخريات ، فإن المخبر لم يقدم مثل هذه المقدرة في استرضاء الآخرين كي يخففوا من حدة نظرتهم إليه ، ولكنه يفجؤنا بهذا التحدي منذ البداية ، إعلانا منه عن صفة الإجرام المتأصلة في أعماقه .

و«المخبر» يتقوى على مهمته ، فيكرر على مسمعه ــ ومسمع من كان على شاكلته ـ المعاني التي تقتل الضمير فيه ، حتى يتخلص من وخز الضمير، مستفيدا من وليم شكسبير في مسرحية «ماكبث» ، في أن يقتل الجريمة بالجريمة :

أَثْقِل ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير
وانس الجريمة بالجريمة ، والضحية بالضحايا
لا تمسح الدم عن يديك ، فلا تراه وتستطير
لفرط رعبك أو لفرط أساك . . واحتضن الخطايا
بأشد ما وسع احتضانٌ تنجُ من وخز الخطايا

وهذا الوعي بحقيقة النفس ـ كما نراه ــ يخل بالتصوير الدرامي للشخصية ، فالمفروض أن «المخبر» ضد الثقافة ، أو هو ممن يجهل دورها ، فمن أين له

الوقـوف على هذه المعاني التي لا يصل إلى أصقـاعها إلا شاعر كبير؟ إنها ثقـافة الشاعر، خلعها على المخبر، وجعله يتطـاول إليها، وهي ليست من مدركاته، أليس هو القائل :

لمَ يقرأون وينظرون إليّ حينا بعد حين
كالشامتين؟
سيعلمون من الذي هو في ضلال

هذا النموذج من الشخصيات الهامشية عند السياب، . يقوم بنوع من استرجاع بدايتـه في صراع الحياة، فيكشف عن حـالته الأولى ـ كما فعـل السياب مع المومس العميـاء ــ فنراه بـدأ أجيرا، واستمـرأ بيع نفسـه في هـذه المهمة القـذرة، ويشبهـه السياب بالمرضعات المؤجرة، ونساء الهنـد اللواتي يؤجرن لندب الموتى، وهي صورة لا تترك أثرها في القارىء العربي الذي يجهل هذه العادات في الهند :

في البدء لم أك في الصراع سوى أجير
كالبائعات حليبهن، كما تؤجر ـ للبكاء
ولندب موتى غير موتاهن ـ في الهند النساء
قد أمعن الباكي على مضض، فعاد إلى البكاء !

والمخبر يبرر ـ كالمومس ـ اختياره للطريق السهل، وفي رأيه أنه لا يحلم، بل هـو واقعي إيجابي على طريق الخونـة في قـول «نعم» للمشاريع الاستعماريـة أو المصالح الطبقية، فـالذي يهمه أن يحل مشكلته، ويـؤمن لقمة عيشه، وليأت بعد ذلك الطوفان :

سحقاً لهذا الكون أجمع، وليحلّ به الدمار
مالي وما للناس؟ لست أباً لكل الجائعين
وأريد أن أروي وأشبع من طوى كالآخرين
فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار
لي حفنة القمح التي بيدي ودانية السنين

ـ خمس وأكثر. . . أو أقلّ ـ هي الربيع من الحياة
فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعث في الفلاة
روح النماء، وبالبيادر وانتصار الكادحين
فليحلموا إن كانت الأحلام تشبع من يجوع

ونهاية المخبر هي الانسحاق، وانتصار الحقيقة ولو جزئيا، وهي نهاية ليست نابعة من التصوير الدرامي، بل هي لصيقة به، جاءت على غرار النهايات في شخصيات السياب كالمومس وحفار القبور:

إني سأحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع،
لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير
ساء المصير!
رباه، إن الموت أهون من ترقبه المرير
ساء المصير:
لم كنت أحقر ما يكون عليه إنسان حقير؟!

وفي سنة ١٩٧٠ كتب عبد الوهاب البياتي قصيدة بنفس العنوان «المخبر»، وهي في ديوانه «يوميات سياسي محترف»، ولم يتحدث من داخل الشخصية، كما فعل السياب، بل تحدث عن «المخبر» بضمير الغائب، متهجا أسلوب الهجاء المباشر، فيدمغه بادعاء الثقافة، فهو في الوقت الذي يلوك فيه لسانه شعر المتنبي، يخطىء في البديهي من قواعد الإملاء، ويحفظ من خطب الجمعة أو المآتم بعض المواعظ التي يرددها.

ثم يحصي البياتي مهام «المخبر»، فهو يعد نقود العابرين، ويقوم بدور القواد، يتتبع الأصوات والشفاه، ويفتش حتى في كتب الأطفال، وكل هذه المهام ليكون في خدمة الطغاة، وفي سبيل هذه المهام «يتقن فن الكذب والتزوير» و«يركب كل موجة»، و«يسرق أسلاب الضحايا ساعة الإعدام»، ثم هو كالمومس:

ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس
تفتح ساقيها لقاء فلس

وهو لدى البياتي شخصية كريهة يرفضها المجتمع ممثلا في نماذج مختلفة من الشعب:

رأيته في مدن الشرق، وفي أسواقها يبصق في عيونه الحداد
وبائع الخضار والعطار
وهو على الرصيف في مذلة القواد

ولأن البياتي يتحدث عن «المخبر» بضمير الغائب لم نستطع الوقوف على أحلام الشخصية وتطلعاتها إلا استكناها من بعض الصور، لأن هذا الأسلوب ولاسيما الهجائي منه ـ كما هو عند البياتي ـ يظل بعيدا عن داخل الشخصية، يضاف إلى ذلك اعتماد البياتي على تعداد الصفات في النموذج الذي يرسمه، تعداداً يفتقر إلى الوحدة العضوية، ولكنه في النهاية يعطي لوحة من الصفات تشكل في مجملها الإطار العام لنموذجه.

والمخبر يتجدد في شعر أمل دنقل، ولكنه يأخذ اسما جديدا، هو رجل «المباحث»، وهو أرقى في وظيفته من مخبر السياب والبياتي، ولذا نحن لا نراه في خدمة السادة بمقدار ما يعمل لحسابه، واكتسب من مهمته طغيانا وجبروتا، بمقتضاهما تألّه في الأرض، ونثبت القصيدة هنا قبل الحديث عنها، وهي بعنوان «صلاة»، افتتح الشاعر بها ديوانه الرابع «العهد الآتي»، تقول القصيدة:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك. باقٍ
لك الجبروت. وباقٍ لنا الملكوت. وباقٍ لمن تحرس الرهبوت.
. . . .
تفردت وحدك باليسر. إن اليمين لفي الخسر.
أمّا اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون. .
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون. .

فيعشون . . إلا الذين يشون . . وإلا
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكون!

. . . .

تعاليت . ماذا يهمك ممن يذمك؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سدّة العرش . .
والعرشُ يصبح سجنا جديدا وأنت مكانك . قد
يتبدل رسمك واسمك . . لكن جوهرك الفرد
لا يتحول . الصمت وشمك . . والصمت وسمك .
والصمت ـ حيث التفتّ ـ يرين ويسمك . والصمت بين خيوط
يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة . . والعنكبوت .
أبانا الذي في المباحث . كيف تموت .
وأغنية الثورة الأبدية . . ليست تموت!؟

* * *

القصيدة في مفتتح ديوان الشعر «العهد الآتي» ، وهو عنوان يجسد طموح الشاعر إلى استرداد دوره ، ويصبح توقه إلى أن يكون نبي عصره وأن تتقدس كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته ، فهو بعث للنبوءة في الشعر بمنطق القرن العشرين (١١) ، ومن المتسق مع مفهوم الكتاب المقدس أن يبدأ الشاعر ديوانه بالـ «صلاة» للرب ، والصلاة في الأعراف الدينية التقليدية أكثف لحظات الالتقاء الروحي بين العبد والرب .

وإذا كانت الصلاة كذلك فإن السطر الأول من القصيدة يصدم القارىء بتعبير لاذع في انتهاك القدسية ، فالمقطع الأول ينتمي لعالم الصلوات المسيحية ، التي تعارفت على أن «أبانا» في السماوات ، ولكن الشاعر شاء له أن يقيم في المباحث ، وهو استبدال * ينجم عنه دهشة

* للتعرف على المصطلح الاستبدالي ، انظر ، د . صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية .

المتلقي نتيجة لضعف احتمالات التوقع، والمفارقة بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفي نقيض فيما تمثلان من قيم.

وكما استثارت الفقرة الأولى الكتاب المقدس، استثارت الفقرة الثانية من القرآن الكريم سورة العصر، فيعزف الشاعر على كلمة «الخسر»، ويستحدث معها كلمة «اليسر» ليقوم بتوزيعها بين إله المباحث الذي يتفرد بالأخيرة، ويجعل الأولى نصيب «اليمين» — وللشاعر من اليمين موقف سلبي - وجاء «بالعسر» ليكون من نصيب «اليسار» — وللشاعر منه موقف إيجابي، وكلا الاتجاهين الرئيسيين في الدولة/ المدينة خارج الميزان في منظور المخلوق الغريب الكائن في مؤسسة المباحث.

ولا يستثني من الخسر إلا المداجين والمنافقين والماشين في فلك رجل المكائد، فيملأون الصحف المشتراه بأكاذيبهم، أو الذين يلتزمون الصمت، وجعلهم الشاعر مع المداجين من باب «الساكت على الظلم شيطان أخرس»، وهنا يوفق الشاعر في توظيف البلاغة القديمة، حيث يقوم بعملية تنغيم موسيقي في داخل السطر الشعري، فيجمع بين الجناس والترصيع بتصرف، وهما من الفنون اللفظية التي أدت في كثير من الشعر العربي القديم إلى التدهور، ولكن الشاعر يتخذ منهما صورة صوتية منسجمة مع التكلف في المظهر على ما تقوم به دوائر النفاق على الساحة حول رجل المباحث المتأله.

والشاعر باستثارته الأعراف الدينية، والانتقال منها بأسلوب المفاجأة الاستبدالي، إلى تجربته المعاصرة، إنما يخضع القارىءلتوتر التذكر، الذي «يدرك بتوازي الصيغ، أن انتهاك العدالة والقدسية الذي تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل أسلوبي جار. كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة والفقرات التي تليها، عن طريق القافية، التي تتوزع على نهايات المقاطع، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية، وإنما كقرار غائر، يحدد مراحل إيقاع الصيغ، ويضع بالتكرار المركز في المقطع الأخير المقابل الختامي للمطلع، ممايعطي القصيدة شكلها المنتظم، ووحدتها العميقة» (١٢).

وبذلك يكون أمل دنقل قد تفوق في أدائه على سابقيه: السياب والبياتي، لأنه طور الشخصية من «المخبر» إلى رجل «المباحث»، وربما كان المخبر يعمل في دائرة المستعمر عند السياب، فقد كان المستعمر مازال موجودا في الساحة العربية، وهو ليس كذلك إبان قصيدتي البياتي وأمل، ومع ذلك مازال البياتي يتعامل مع «المخبر» كرجل دنيء الهمة يعمل في خدمة السيد الجديد، بأسلوب البياتي الهجائي المباشر، ولكن «المخبر» ضئيل الحجم، وهو ليس أكثر من مرتزق أجير، لا يعرف عن مصنع القرار شيئا، وربما كان مظلوما في بعض مواقعه، ولكن أمل دنقل أعطى الشخصية بعدها الدرامي، المؤهل للتأله، وهي بحق الجديرة بالصفات التي خلعها السياب على مخبره من قدرة واقتدار دون وجه حق، لكنها في رجل المباحث تنبع من تكوين الشخصية في الهيمنة على مقاليد الأمور، وتلعب أخطر الأدوار في حياة المدينة/ الدولة.

ومثلها المخبر عند السياب في خيبة الأمل هذه:

قوتي وقوت بنّي لحم آدمي أو عظام
فليحقدن عليّ كالحمم المسعرة الأنام
كي لا يكونوا إخوة لي آنذاك، ولا أكون
وريث قابيل اللعين ـ سيسألون
عن القتيل فلا أقول:
«أأنا الموكل، ويلكم، بأخي؟» فإن المخبرين
بالآخرين موكلون

وهو تبرير من المومس وشخصياتها الهامشية في اختيارهم للطريق السهل، ورؤيتهم واقعية غير حالمة ــ من وجهة نظرهم ـ وهم إيجابيون بهذا المعنى في تحقيق مصالحهم الشخصية. ولذا فإن المخبر عند السياب هو الآخر يتمنى الدمار للناس أجمعين، بل للكون كله، مادام سيحصل على أربه من هذا الدمار والخراب.

وهي ثورة ليست مفهومة من المخبر تماما ــ كما هي مفهومة عند المومس، فهي ثورة لصيقة به، لم يستطع الشاعر الإقناع بها من خلال الشخصية، وليس وراءها إلا ثورة الشاعر نفسه التي عممها على نماذجه، كما عمم يأسهم، ونهاياتهم السوداوية، فالمخبر عنده يعيش بلا رجاء، في انتظار سوء المصير.

وهي نهايات أصبحت طابعا عاما للسياب في مثل هذه الشخصيات المنحرفة، التي يعج بها المجتمع العربي والإنساني، وكأن السياب يهتف في النهاية دائما بعبارة «الشقاء لن ينتهي» إنه الواقع الذي يعيشه السياب، ولكنه الواقع السيزيفي الأسود المنغلق، العاجز عن تقديم الحلول والبدائل، على كثرة إفاضته في تحليل شخصياته، وتحليل مجتمعها.

المدينة والمسألة الاقتصادية :

لا يماري أحد في أن «المال» عصب الحياة، ولكن الإحساس به في المدينة حادّ، حتى أصبح ظاهرة عدوانية، تمتهن كرامة الإنسان، وتستلب قيمه، فالحاجة إلى المال كانت وراء ظاهرة البغاء وشخصيات المومس الهامشية، وحفار القبور كان في حاجة إلى المال ليطفيء حنينه إلى الجنس «**أفكلما اتقدت رغاب في الجوانح شح مال**»؟، ويمثل المال إحدى الزوايا الدرامية في قصيدة «حفار القبور»، فالجثة التي كان يحلم بها هي نفس الإنسانة التي كانت تأخذ منه المال لقاء ليلة معها، وتكون اللفتة الدرامية في استخراج حفار القبور للنقود التي أخذتها منه في لياليه البوهيمية.

وبدر شاكر السياب ارتفع بكلمة «المال» كظاهرة مادية إلى مستوى الإنسانية الشامل، معربا عن إلمامه الثقافي، فهو في قصيدة «المومس العمياء» ينهض من المعاناة الوجدانية إلى معاناة ثقافية، وذلك في إشارته إلى المقولة الأساسية، وهي أن المال شيطان المدينة، فيستثير مع قصة المال قصة «فاوست» للشاعر الألماني «جوته» لإبراز الطغيان الذي يمثله المال، فقد تسلط الشيطان على «فاوست»، وزعم الشيطان أنه يستطيع شراءه روحا وجسدا،

وقبل «فاوست» الصفقة، وباع نفسه للشيطان في مقابل أن يرد عليه شبابه، وأن يريه «هيلين» جميلة «طروادة»، وأن يضع الشيطان نفسه في خدمة «فاوست»، كما يهبه اللآلىء والمال.

ويكتشف «فاوست» القرن العشرين، الذي باع نفسه لشيطان المدينة، أنه عقد صفقة خاسرة، فلم يبق من «هيلين» ـ أسطورة الجمال والحب الحتمي ـ غير جيفة ضامرة نتنة، هي امرأة المدينة، الجسد العاري في حانوت الرقيق، فتكون صرخة السياب:

المال شيطان المدينة
لم يحظ من هذا الرهان بغير أجساد مهينة
«فاوست» في أعماقهن يعيد أغنية حزينة
المال شيطان المدينة، رب «فاوست» الجديد
جارت على الأثمان وفرة ما لديه من العبيد
الخبز والأسمال حظ عبيده المتذللين
مما يوزع من عطايا ـ لا اللآلىء والشباب،
والمومس العجفاء ـ لا «هيلين» والظمأ اللعين
لا حكمة الفرح المجنح والخطيئة والعذاب

وقصة «فاوست» نهضت بمستوى التجربة والمعاناة، وفتحت فيها كوى وآفاقاً لاحد لها من تجارب الشر والمال والطهارة والسعادة والبؤس، إلا أنه يحشدها حشدا، ويفصّل فيها، وينوّه بجانب منها ليوافق مبتغاه، وأحرى بالأسطورة أن ترد في لمحة قاطبة نافذة، فلا تكون سبيلا للمعادلة والمقارنة، وإقحام المعلومات الثقافية على سياق التجربة، فكأنه ينيط بالشعر مثل وظيفة النقد، وقد شهدنا أن معظم الأساطير التي اقتبسها كانت مضافة إلى تجربته بالمطالعة، ولم تفد إليها بالحدس من تربة البيئة وعاداتها وتقاليدها، التي تغنى بها أفراحها، وأتراحها وتوحي بقليل أو كثير من معاناتها

للوجـود»[١٤]، وربما كان السياب واعيا لمدى انفصـاله عن قارئه، فذيل على قصائده بشروح وتفاسير، لعلها تسعف القارىء بمفاتيح لما استغلق عليه.

والطبـاق بين «شيطـان» و«رب» ليس مجرد حليـة لفظيـة، ولكنـه صـورة للمأسـاة الحقيقية في المدينة المعـاصرة، ومع أن الشاعـر وفق في ربط الظـاهرة بالإطـار الإنساني الشـامل، غير أن استغـراقه في الأسطـورة على الوجـه الذي بينـاه، وتصريحه بـالأسماء، قلّل من النضج الفني، بحيث كـان لافتـات على ثقافة الشاعر، أكثـر منه تمثلا لروح الثقافة العالمية، وهي ظـاهرة تبدو أكثر ما تكون مع السياب.

وعلى المستـوى الفـردي عانى السيـاب من «المال» والاغتراب بسببـه محنـة شخصية ظهرت جـراحاتها في شعره، أولى قصائد ديوانـه «أنشودة المطر» وهي «غـريب على الخليج ١٩٥٣» لا تعبر عن تجربته الخاصـة فحسب، وإنما هي تجربـة جيل كامل، ليس فقط من العـراقيين، بل هي مجمـوعات نـزحت من البـلاد العـربيـة إلى دول الخليج، بعـد أن ضـاقت بها سبل العيش في ظـروف اجتماعيـة واقتصاديـة طاحنـة، هـاجر السيـاب إلى الكويت في هـذه الفترة، وظهر «المال» عنصرا جليا من عناصر مأساته في هذه المرحلة:

فلتنطفىء، يا أنت، يا قطرات، يادم، يا.. نقود،
ياريح، يا إبراً تخيط لي الشراع، متى أعودإلى العراق؟ متى أعود؟
يا لمعة الأمواج رنحهن مجداف يرود
بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة.. يا نقود!

لم تكن النقود مطلوبة لذاتها عنـد السياب، ولكنها وسيلة القضاء على غربته، فهـو يريد العودة للوطن، وبينه وبين الـوطن حجاب من البحار، وهـو يحاول أن يجمع ثمن تـذاكـر لهذه العـودة عبثا، ولـو كـانت وسـائل المواصلات لا تقـاضي ركابها، ولو كـانت الحواجز ليست بحـرية، لهانت المشكلة المالية لدى الشاعر:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار!
مازلت أحسب يا نقود، أعدكن وأستزيد،
مازلت أنقض، يا نقود، بكن من مدد اغترابي،
مازلت أوقد بالتماعتكن نا فذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك، فحدثيني يا نقود،
متى أعود، متى أعود
أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيد؟

وكلما فرغ من إعداد ميزانيته المالية تأكد له اليأس من العودة التي أصبحت هدفه من المال، فهو شاعر والعداء بين الشعر والمال مستحكم ومفروض، راتبه كمدرس لا يكفيه، وأكثر من ذلك يكمله من كرم الكرماء، وياله من إحساس!

واحسرتاه. . فلن أعود إلى العراق! وهل يعود
من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخّر النقود
وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود
به الكرام، على الطعام؟

إن الشاعر يثور على المدينة/ المال، مستمدا مادته الواقع الإنساني، منتقلا من التجربة الذاتية إلى الآفاق الإنسانية، ومع ومضاته الشعرية تلمع هنا وهناك. هذه الومضات السيابية المعروفة. إلا أن المباشرة في التناول وقرب الآفاق التي يتحسسها جعلت أعماقه قريبة هي الأخرى.

وإذا كان نسيج السياب في «غريب على الخليج» من خيط واحد في المسألة المالية، بحيث فشل هذا النسيج في صنع وضع اقتصادي ذي أبعاد، فإننا نرى هذا النسيج في خيوطه المتعددة التي ترسم لوحة البناء الاقتصادي الضاغط في المدينة عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، في قصيدة عنوانها «ما أقسي برد

الليلـة» [١٥] حيث ربط الوضع الاقتصادي بالحب، وكيف يقوم هذا الوضع المنهار في تشويه أجمل وأنبل عاطفـه إنسانية في حياة البشر، كما جعل الطفل/ ثمرة الحب ضحيـة الضغط الاجتماعي في شكله الاقتصـادي، والطفولـة براءة وجمال وطهـر، وهي ثـورة على المدينـة الاجتماعيـة، تحمل مبرراتها العـادلـة في الثورة، وتبدأ القصيدة بمغزاها وخلاصة تجربة العصر المدني:

ما أبهظ ثمن الحب

في عصر الثلاجات

وهي بداية تجريدية ومباشرة، وفيها تقرير ذهني وحكم مسبق عن الحكاية التي ستأتي، ولـو استغنـت القصيـدة عن هـذه البـدايــة لكـان أفضل، لأن القصيـدة ستقول هـذا المعنى بطريـق غير مباشر، دون أن يضطـر الشاعـر إلى التصريح به، ولن يشفع للشـاعر في هذا السقـوط الفني أنه ذكر «الثـلاجات هنا، وجعلها رمزاً لروح العصر كلـه، وهذا اتجاه في الشعر الجديد *، غير أن الشـاعر بهذا الشكل وضع الكلمـة مـوضع اللافتـة التي تقـول: إن الشاعـر عصري يستخـدم في لغته منجـزات المدنية والعصر، وهـو ما سقط فيـه بعض شعرائنـا للإفصاح عن عصريتهم دون تمثل لروح العصر، كما أن «الثـلاجات» ضئيلة إلى حد كبير في التعبير عن روح العصر، بحيث تصبح له رمزا، حتى لو قيل إنها مرتبطـة بشكل أساسي بجوهـر القصيدة، فقـد قالها الشاعـر فيما بعد بشكل منبثق من العمل الفني، أي في المكان الذي يجب أن توضع فيه.

الجزء الأول بعد المقـدمة الهابطـة، يذكر فيـه الشاعـر قصة حبيبين يحلمان بالزواج، في منزل صغير يحمي حبهما مـن الضياع الانفرادي في أسواق الليل، وأطراف النهـار ذي الإيقاع السريـع، وبطفل يكون فـرحة قلبيهما، وتـزوجا، وأتـاهما الطفل، ولكن تذهب السكـرة، وتجيء الفكـرة، ويواجهـان بضرورة تأثيث المنزل على ما تقتضيه روح وضرورات العصر:

---

* أي أن ذكر المستحدثات العلمية اتجاه مرغوب فيه لدى الشعراء المعاصرين.

حين رفعنا أقداح اليوم الأول
جاء حساب الملكين
المسكن. . . صوت يصرخ أين؟
الثلاجة؟ . . حجرة نوم لائقة باثنين؟
البسط الإيرانية؟
وأرحنا طفل ليالي القمر الوردية
في مقعد جارتنا. . ونسيناه. .
ونهضنا. . المسكن. . والثلاجة. . والحجرات
ونعدّ المليهات
حتى تذكرناه
عدنا فوجدناه
مختلفا في مقعد جارتنا
ما أقسى برد الليلة

والثلاجة «في هذا المقطع في مكانها، ليست مجتلبة من الخارج بل هي جزء من صميم المشكلة، تعاونت مع أزمة المساكن في المدن، وخاصة مدينة القاهرة، والأثمان الباهظة التي تتحطم عليها السعادة الزوجية، إن هذه الوقائع اليومية في حياة المدينة، ذات مسحة تفصيلية، مأخوذة من الحقائق المعاصرة، ولم تؤخذ من التاريخ ولا من الخيال، وهي تفاصيل غريبة عن الشاعر، قدمها له العالم الخارجي مبعثرة في الزمان والمكان، وليس للشاعر فيها عمل إلا تنظيمها حسب التصميم الأدبي، بحيث ركزها في حادثة كاشفا عن الهوى الذي يبرر وجودها، وهذا الترتيب الموفق الذي أحسنه الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، هو الذي أعطى دراما كاملة، ومما يلفت النظر أن هذه التفاصيل ليست منتخبة من حياة المجتمع الراقي، بل مأخوذة من الحقيقة المبتذلة والعقلية الشعبية، ومن المعروف في الواقعية أن «نظرية الواقعية تطبق

بطريقة أفضل على مرتبة أكثر قربا من الطبيعة ومن الحقيقة الإنسانية العميقة والبسيطة أكثر مما تطبق على مرتبة أكثر تطورا وأقل إخلاصا (١٦)، وهي واقعية على طريقة بلزاك وشامفلوري، التي كانت تركز على القصة والرواية، وهذا لا يقلل من عمل الشاعر، فقصيدته ذات حدث قصصي، كما أن أفكار بلزاك وشامفلوري من الأفكار التي أسست للواقعية بشكل عام.

الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة من الشعراء المؤمنين بالتوجه الاشتراكي في الحياة والأدب، وهو من أجل هذا يحمل على الطبقية، وللطبقية موضع آخر في هذا البحث ومجيء «البسط الإيرانية» في القصيدة كمفردات الأزمة الاقتصادية لدى المتزوجين، تُخرج بطلي القصيدة الشعبية التي يصور أزمتها، وتنتقل بهما إلى طبقة أخرى أرستقراطية (أو برجوازية كما يحب الاشتراكيون أن يسموها)، وهذا الانتقال ينحرف بالقصيدة عن مدارها ومرتكزها الصحيح،، فلم تعد المأساة أزمة اقتصادية ينتحر الحب النبيل على صخرتها، وإنما أصبحت صراعا طبقيا، فالبسط الإيرانية ما كانت ولن تكون ممثلة لأزمة في الطبقة التي توجه الشاعر إلى تصويرها، ومع كل ذلك تظل القصيدة خطوة للأمام بعد قصيدة السياب التي انطلقت من أزمة ذاتية.

المدينة والطبقية:

إن فقدان «العدالة الاجتماعية» في توزيع الثروة، ترك المجتمع ممزقا بين طبقتين: طبقة الفقراء الكادحين، وطبقة الإقطاع ورأس المال، وبمقتضى منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. توجه سعدي يوسف إلى تصوير الطبقة المطحونة في رحى «الفاقة»:

يا قلبي الحجري، يا متلصص الخفقات، يا زيف المقاهي
أبصر. . . فوجه الفاقة العظمى كوجه الميتين
أعمى، يمص الدود والزّهري، مبحوح الأنين
أبصر. . . كأنك أنت لم تولد لتبصرهم جميعا

لتصيح بين الناس، من أجل الذين يعذبون ويدفنون
في الصمت، من أجل الذين يجررون
أقدامهم في بول مرضاهم، ورغم القبح والماء المسمم يزرعون
يا قلبي الحجري. . أبصر، كي تراهم يبصرون
أبصر. . وإلا فليمرغك الحذاء، على الزجاج، على المقاعد
وعلى أنابيب المياه، وفوق أغطية المقاعد
وأمام أبواب الأطباء الأنيقة، والمطاعم والقضاة
اصرخ بأعماق المدينة، قف بساحات المدينة (١٧)

الصورة هنا مبتناة على انتقاء تعددي لجزئيات منفصلة، والهوى الذي يبرر وجودها ويجمعها تحت سقف واحد هو «الفاقة»، صور منتخبة من الفلاحين والعمال، ولولا صورة القلب الحجري، متلصص الخفقات، وزيف المقاهي، لبرئت الصورة تماما من روح الشعر، أو كما يقول قدامى نقادنا لكانت خالية من ماء الشعر، وقد ساعد على هذا الجفاف التعدد المتتالي، المعتمد على تكرار حرف العطف، مما يذكّر قارئه بأن الشاعر يقتفي أثر البياتي في مثل هذا النوع من التصوير الواقعي، ويذكّر القارىء أكثر بأن شاعرنا في هذه الصورة يحاول أن ينظر للواقعية أكثر من أن يبدع، فالنظرية الواقعية، وهي تتحدث عن مطلب التفصيل ــ الذي سبق الإشارة إليه ــ تحدد مكانها في غير المجتمع الراقي، حيث محا التهذيب وحياة المجتمع خطوطها البارزة، بل نجدها في المستشفى أو في دراسات رجال القانون، حيث يوجد مجتمعا كل ماهو مضحك، وكل ماهو مفجع في عصرنا، فالطبيب نجي الإفراط الذي تقود إليه الأهواء، ورجال القانون هم الشهود لما يتتجه تضارب المصالح، والأهواء والمصالح هما قطبا الحياة الأخلاقية بالنسبة لبلزاك (١٨)، ومن الواضح أن سعدي يوسف قدّم أو ترجم هذا التنظير بشكل منظوم.

أما طبقة الإقطاع، فقد جعلها بدر شاكر السياب المنطلق الأساسي والأول

في مأساة «المومس» العمياء»، حيث كان أبوها فلاحا بسيطا يعمل لدى إقطاعي، وأخذ والدها بجريمة السرقة ـ إن صدقا وإن كذبا وافتراء ـ فاضطرت المسكينة أن تستبدل المدينة بالقرية، وأن تبدل اسمها من «سليمة» إلى «صباح»، وعجزت عن لقمة العيش إلا لقاء عرضها، وقد سبق الحديث عن القصيدة فلا حاجة إلى التكرار هنا.

إن ألف الأشياء وأبجدية الأسفار تقول: إن من يسلبك اللقمة فقد سلبك الروح، ومن ينزع ثوبك ينزع جلدك، هذه هي علاقة الفقر بالموت، علاقة النتيجة بالسبب، والشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، يقيم جدلية الفقر والموت من خلال الأثر المعروف عن علي بن أبي طالب: «لو كان الفقر رجلا لقتلته»، وذلك في قصيدته «حوارية عن الفقر» ويدير الحوار بين الشاعر ورابع الخلفاء، متمركزا على العبارة السابقة:

الشاعر: من يقتله . . ؟ هاهو ذا يرتاد الحارات المقهورة، ممتطيا فرس الجوع، ومنتشقا سيف الأحزان.
يذبحنا أطفالا وشيوخا، يحيا في الأقبية السوداء
يتجول في الأحياء المزدحمة . لم لم تقتله يا ابن أبي طالب؟
سيفك كان طويلا، يخرج من صفحات القرآن
سيفي ما أقصره! كلماتي ما أقصرها! تخرج من شفتي إنسان
لا حول له، لا شان

إن ملامح التجربة المعاصرة تفرض نفسها من خلال تصوير الفقر بفتى إقطاعي، وكيف؟ هل يمكن تصور الفقر مرادفا للإقطاع؟ لأن الإقطاع كان سببا جوهريا في تعميق الفقر وحدث بينهما علاقة؟ ولكنها علاقة سببية وعلاقة صراع لا علاقة مشابهة، فلا يبقى إلا أن يكون كل منهما مدمرا للإنسان في طبقاته الدنيا.

كما تطل المعاصرة في أرجاء القصيدة في «سهرات التانجو» و«حفلات

الأزياء» وهي صور من حياة الإقطاعيين، ليست مجتلبة من الخارج، ولا اصطنعت للإعلان عن الحداثة، بل هي واقع إقطاعي يستفز الفقراء.

والمعاصرة والمحلية في وقت واحد نراهما في «استحلاب أشجار القات» وكما هو معروف في أبجدية الثقافة أن المحلية عنصر أساسي في عالمية الأدب.

إن الإقطاع كقضية مطروحة على الساحة العربية يومئذ مع رأس المال، وسهرات التانجو، وحفلات الأزياء، واستحلاب القات اليمني، ومعها الشاعر بالطبع، في مقابل العبارة المأثورة، وصفحات القرآن، في صحبة علي بن أبي طالب، يتبادلان الظهور والاختفاء في القصيدة، بحيث لم يطغ عنصر على آخر، وهو الشكل الفني الناضج الذي نتوخاه في توظيف التراث.

وينطلق د. عبد العزيز المقالح من بكاء العهد الذهبي لغرناطة ليصل ذلك بقضيته حيث كانت مهرة الفتح من عرق العمال:

يجري تحت حوافرها نهر العرق الأسيان،

تسير به سفن العمال المكدودين

يبنون قصورا وجسورا للعمال

يشربه، يشربهم في علب الليل، كبار الملاك

وتنام جياعا أطفال العمال

المهرة تركض نافرة.. تتراجع.. تقطع رحلتها نحو الشرق، تصيح:

لماذا يا مدنا نائمة عجفاء

من لا يعمل يأكل فاكهة الشمس ويشرب كأس الأرض،

ومن يعمل لا يجد الكسرة... لا يجد الماء؟ (٢٠)

....

....

كانت تضحك، تتمهل وهي تسير على حقل الحنطة

تنضجه عيناها... عيناها الموقدتان

تنتظر الفلاحين الجوعى حين يعودون به نحو مدائنهم خبزا ،
ثم تعود لتبكي حين ترى السادة يستولون على الحنطة والأرض معا ،
لاشيء يسير إلى الأكواخ
غير الدمعة ، لاشيء [٢٠]

وهو تناول نثري لموضوع الاشتراكية ، فليس فيه أكثر من عرض ساذج للصراع بين العمال والفلاحين والإقطاع ، خال من روح الشعر ، هو صياغة للأفكار السطحية ، ولا يفلح الشاعر إلا في الجزء الذي جعل فيه الفلاح الجائع يقف للدفاع عن الإقطاعي ضد ثورة الجياع ، بنيران مضادة مما جعل الثورة تتراجع ، فليس من المعقول أن يتقاتل الجياع من أجل الجياع ، وهو موقف درامي رفيع المستوى ، لم يقلل منه إلا تعليق الشاعر على الصورة بقوله : «يا للمهزلة البشرية !» وهي عبارة لا محل لها عقب صورة ناجحة معبرة بذاتها وإيحاءاتها صورة تركت مدينة غرناطة/ الوطن ، من دون شمس ، وقناديلها مطفأة بالليل ، وتحترق كل الأقمار في الرحلة ، ويوشك ليل الليل أن يدهم الجموع ، ويلمسها السجن للسجن ، وتعود العقارب للخلف ، أي تهدد الانتكاسة بالفقدان التام .

ويحتج عبد الوهاب البياتي على الإقطاع الذي تعاون مع الاستعمار على تشويه «القرية الملعونة» [٢١] وهي قرية غير محددة ، لأن البياتي يرتفع بها كي تصبح رمزا للريف كله ، وهي امتداد وتطوير «لسوق القرية» ، مع أن القصيدتين في ديوان واحد ، وهو «أباريق مهشمة» ، وهذا الاهتمام بالقرية عند البياتي يلعب دورين ، الأول المشاركة في زحزحة السياب عن مكانته في الشعر العراقي ، فأراد السخرية من تصوير «السوق» في المدينة ، وبيان أن المكان ليس المدينة ، بل هو القرية ، والدور الثاني ، وهو ملازم للأول ، أن القرية بما فيها من فلاحين فقراء تمثل جغرافيا بشرية لاهتمامات الفكر الاشتراكي ، ولذلك فإن «القرية الملعونة» كانت بغير سمات محددة ، لأنها ساحة بشرية يدور فيها صراع غير متكافىء من جهة وتعاون الإقطاع مع الاستعمار/ الأفاق الطريد من جهة

أخرى على تشويه إنسان القرية، والجديد عند الشاعر في هذه القصيدة، أنه لم يكتف بتصوير وإثارة التقزز من حياة الريفيين ـ وهو ما كان قد اكتفى به في «سوق القرية»! ـ ولكنه أحسن الربط بين هذه الكتل البشرية المشوهة بسبب هذا الشقاء العميق، في صور صادقة واقعية تلمس كنوزا من الشعور:

بشر ينام ويستفيق
بشر ينام مع الدواب السائبات على سواء
مادام ينعم بالثراء
ابن السماء
«العمدة» المرهوب، والخبز العريق
ـ حلم الملايين الجياع من الرقيق،
ولم التشهيق؟
الخبز تنضجه السياط الداميات! لم الشهيق؟
ولم العويل؟
. . . .
كتل مشوهة تدور
حول الزرائب، والقبور النائمات على القبور . .
أصواتها النكراء تقطر بالدم المزرق، بالدم إذ تدور
كتل مشوهة تدور
وتعود تنبش في المزابل والقبور
ليظل طاغية العصور
بالويل ينذر والثبور

ـ وخلاصة ما سبق رؤيته في الساحة الاجتماعية من: الجوع والفقر، والإقطاع وسوء توزيع الثروة المالية، تؤدي بالضرورة إلى طرق الاشتراكية كحل اجتماعي يضمن قدرا من التقارب بين طبقات الشعب، ومخرج من الظلمات

التي عانتها شعوب المنطقة، وهي الحل الذي طرحته وبدأت تنفيذه الثورة المصرية. وفي قصيدة «أنامل الجليد» يظهر الروح الاشتراكي عند الشاعر محمد إبراهييم أبو سنة، على طريقة عروة بن الورد، الذي كان يغرق جسمه في جسوم كثيرة، وناظرا إلى البياتي في منهجه الفني:

خرجت من مدينتي
يداي خلف الظهر والجبين
يريح كبرياءه على التراب
ما وجهتي؟ لا النجم دلّني ولا الكتاب
ذبحت ناقتي من قبل بدء رحلتي
فالجوع كان قد ألمّ بالصحاب
وشملتي فرشت نصفها على الرمال
ونصفها أظلهم
وكان في فمي موال
غنيتُه لهم
وقلت: كله فدا الرفاق (٢٢)

الشاعر فقير خالي الوفاض، يداه خلف ظهره، وجبينه بالتراب، خرج من مدينته يضرب على غير هدى، ولأن الصحاب يعانون الجوع، فقد ضحى الشاعر بكل ما يملكه في سبيلهم، فذبح ناقته، وجعل شملته نصفين، فرش النصف لهم، وبالنصف الآخر غطاهم به، وبعد أن أكلوا وأدفئوا، أطربهم الشاعر بـ «موال» كان في فمه.

إن الشعور الحاد بالبرد، الذي يفصح عنه عنوان القصيدة «أنامل الجليد» آت من جهتين: الجوع والعري، والشاعر قدم للرفاق الجياع العرايا ناقته لسدّ الجوع، وشملته فرشاً وغطاء، كما هدهد مشاعرهم بمواله، والناقة والشملة والموال هي رموز الشاعر في الحل، والرمزان الأخيران منتخبان من روح

الشعب، ولـذا فهما يأتلفـان مع الـواقعيـة الاشتراكيـة التي تستـوحي الطبقـة الشعبية، ولكن رمز «الناقة» يبدو نابيا غير منسجم مع «مدينتي»، فالتصوير الفني يحتم أن تكون مفردات الصورة غير متنافرة، وعلى ما يبدو أن الصورة قد راقت للشاعر حين وقعت عينه عليها لدى البياتي*.

والحل الذي قام بـه الشاعر لمشكلة الجوع حل اشتراكي نـابع من الذات، وليس مفـروضـا من الجهات العليـا بقـانـون، وهـو ملمح طيب، قد يـذكّـر القارىء بحل اشتراكي مشابه قدمه ليـو تولستوي إرهاصا بالفكر الاشتراكي، وقام بـه عروة بـن الورد (تـوفي نحو ٣٠ ق هـ = نحو ٥٩٤م) المعـروف بعروة الصعاليك، وقد كان للشاعر اهتمام خاص به، وعروة هو القائل:

أقسم جسمي في جسوم كثيرة　　　وأحسو قراح الماء والماء بارد **

ويعقب أبو سنة بعد الأبيات السابقة بمجموعة من الأمثال الشائعة، التي يتصـور أنها تخدم قضيتـه في الـوحدة الشعبيـة والتئـام الصفـوف، ويأتي بهذه الأمثال متراصة متتالية خالية من الشعر، تأخذ شكل الوعظ الأخلاقي:

لو أن ذلك الزمان ضاق
فلتتسع له قلوبنا
ولنقتسم على الصفاء خبزنا
فاليد لا تجيد وحدها التصفيق
ولنأخذ الرفيق قبل أن نمر في طريق
والشاة تلتقي بالذئب إن نأت عن القطيع
والويل للوحيد

ومن الواضح أن الشاعر يترسم خطى البياتي في صوره الجزئية، كما سبق في

* انظر عبـد الوهـاب البياتي، عذاب الحلاج، ديـوان: سفر الفقـر والثورة (ديوان عبـد الوهـاب البياتي، المجلد الثاني، ص ١٤٥، ١٤٨).
** عروة بن الورد: ديوان عروة بن الورد والسموأل، دار بيروت للطباعة والنشر، ص ٢٩.

نحر ناقته، وكما هو حادث في حشـد هذه الأمثال، فقد سبق للبياتي أن حشر مجموعة من الأمثال في قصيدته «سوق القرية» من مثل قوله :

«ماحك جلدك مثل ظفرك»

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب (٢٣)

والإيغـال في احتذاء الشـاعر للبيـاتي أفقده مـن الشاعـرية أكثـر مما فقـد البياتي، وإلى هنـا يكاد أبـو سنة يكـون شاعـرا واقعيا، ولكن الجزء التـالي من القصيدة ينحرف إلى الأداء الرومانسي :

وذات ليلة أتى الشتاء

وجرد الأشجار من ثيابها

وأرسل الرياح

تنوح في الطريق

وفجأة تفرق الصحاب

لكل واحد طريق

وأغلقوا الأبواب

الريح تلتوي ويسقط السحاب

وفوق كل مدفأة

تمددت أنامل الجليد

لكل واحد مكانه وعشه

لكل واحد نشيده

«كفى الفؤاد همه»

ولم تجد يداي مدفأة

حيث نجد صورة من لغة التضاد في المدينة، تبدو من خلال ثنائية : الأنا/ الآخر، فـالناس في المدينـة متفرقـون منغلقون على أنفسهـم، غير متواصلين،

وكان الشاعر يطمح في هذا التواصل، وبدأ بالعطاء والبذل، فحضر الآخرون عنده، وفي الشدة تخلوا عنه وانكفأوا على ذواتهم، وأغلقوا أبوابهم، واهتم كل منهم بنفسه، فلكلٍّ همومه، وتركوا الشاعر وحده في موسم الشتاء دون مدفأة، يعاني في صحراء المدينة برودة الشمس والنار.

وفي آخر القصيدة يعود الشاعر إلى التقريرية والتسطح والمباشرة، والمواعظ الأخلاقية الجافية:

لو يعلمون يامدينتي
الدفء ليس مدفأة
الدفء ليس في الغطاء
الدفء في مودة اللقاء
الدفء في قلوبنا لو حطمت جليدها
لو تبدأ العواطف الخرساء
حديثها
لو نرفع الستائر السوداء
عن الندى وزرقة السماء
كي يبدأ الربيع في حدائق الشتاء

ومن البيت الأخير يتحول «الشتاء» في القصيدة إلى رمز يشير به الشاعر إلى جحود العواطف، كما تتحول «المدفأة» إلى رمز مقابل يعني حرارة العواطف في التواصل واللقاء، ولكن الشاعر عرّى هذه الرموز ،ولم يدعها تتحدث بذاتها لقارئه، فهو إما أن يكون قد فقد الثقة برموزه وقدراتها على الإضاءة، أو فقد الثقة بقارئه في استكناه الرموز، وعلى كل فالثقة غير حاضرة، ولعلها عدوى من فقدان الثقة في ثنائية: الأنا/ الآخر.

ونقول في اختتام هذا الفصل: إن شعراءنا الذين نظروا إلى الوجه الاجتماعي

في المدينة قد تقاربوا واختلفوا، لقـد تقاربوا في رؤيتهم الفكرية للواقع والفن، واختلفوا في رؤيـاهـم الشعريـة الحديثة، التي تحاول الاقتراب من معـالم الكون الشعري، هذا الكون الذي يستمـد عناصره الأولية من واقع المجتمع ويتجاوز أسوارها الفكرية الضيقة، وينفذ إلى أقطار المجهول في الأصقاع البعيدة، هذه السماوات التي لا تطولها اللغة، وهنا يستطيع الشاعر أن يعبر عما لا يقال .



الهوامش

١ـ إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ١/ ١٢٣
٢ـانظر، فيليب فـان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسـا، ترجمة فريد أنطـونيوس ص ٢٤٦.
وانظر أيضا، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٣، ١٤ ونحن هنا نتجاوز ما أشار إليه إيليا الحاوي من أن الأسطورة مقحمة، انظره في: بدر شاكر السياب، ١/ ٢٥.
٣ـ إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ١/ ١٣٩.
٤ـ السابق. . نفسه
٥ـ انظر، فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص ٢٤٢، وأيضا د. صلاح فصل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٣.
٦ـ إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ٥/ ٣٣٦.
٧ـ م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ص ٦٦.
٨ـ أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٢٨٢.
٩ـ صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، ١/ من ص ١٢٣ ـ ٦١٦.
١٠ـ انظر القصيدة في: بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، من ص ٣٢ـ٣٦.
١١ـ د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٥٧.
١٢ـ د. صلاح فضل: نفسه، ص ٦١، ٦٢.
١٣ـ انظر، بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، من ص ٢٣١ ـ٢٤٨.
١٤ـ إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ١/ ١٣١.
١٥ـ انظر محمد إبراهيم أبو سنة: الصراخ في الآبار القديمة، ص ٤٠ ـ ٤٢.
١٦ـ شامفلوري، عن فيليب فان تيجـم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص ٢٤٣، وانظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٤.
١٧ـ سعدي يوسف: من قصيدة «محيسن» (الأعمال الشعرية، ص ٤٢٤، ٤٢٥).
١٨ـ انظر فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، السابق ص ٢٣٧.
١٩ــ كـارل. ل. بيكر: المدينـة الفـاضلـة عنـد فـلاسفة القـرن الثـامن عشر، تـرجمة محمـد شفيق غربال، مكتبة الأنجلو المصرية ط الثانية، ١٩٥٨م، ص ٢٠٦.
٢٠ـ عبد العـزيز المقالح: عودة وضـاح اليمن قصيدة «الشمس لا تعرف غرنـاطة»، من ص ١٦٥ ـ ١٦٧.
٢١ـ انظر عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ١/٢١٦/ ٢١٩.
٢٢ـ محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان «الصراخ في الآبار القديمة»، ص ٤٨، ٤٩.
٢٣ـ عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ١/ ١٩١.

الفصل الرابع

المدينة : بعد سياسي

الاقتصاد السياسي :

للمدينة وجهان : اجتماعي وسياسي ، والصلة بين الوجهين قوية ، والارتباط بينهما وثيق ، والشعر ــ والحديث منه على وجه الخصوص ــ مشبع بالوجدان السياسي ، ذلك أن سلطة الدولة كبيرة ، ومشاكلها ملحة ، من الحرب والسلام ، وقضايا متطلبات الإنسان ، ومشاكل التحرر ، بحيث لا يتوهم أحد نفسه بعيدا عن مؤثرات النياسة غير السذج والبسطاء ، وحتى هؤلاء كثيرا ما يتأثرون بالسياسة رغما عنهم ، تماما كالحيوانات الصغيرة التي تدهسها السيارات ، وكالأطفال الذين يموتون بقنابل الحرب ، وكل منا ــ مهما شعر بالاستقلال ـ واحد من الكثيرين ، يخضع بآلاف الطرق للتوترات العالمية ، فحياتنا الخاصة سياسية ، وقد لاندرك ذلك إلا حينما تحل بالمجتمع كارثة اقتصادية ، وحينئذ نستيقظ على الحقيقة الصارخة ، بأن مصالحنا الخاصة تعتمد على المصالح المشتركة ، وقصيدة «كنيث فيرنغ» بعنوان «ترنيمة جنائزية» تصف أمريكيا نموذجا في فرديته ، وتأثرت حياته بالركود الاقتصادي :

من انفراج إلى انفراج ، لقد اعتز وتباهى
بالطريقة المعينة الخصوصية التي يحيا بها حياته الخاصة
ومع ذلك فقد قطعوا عنه الغاز، ومع ذلك
حبس عنه المصرف الودائع ، ورغم ذلك أطل المالك مطالبا :
ومع ذلك تحطم المذياع . . . (١)

وكلمات «بيرتولد بريخت» في قصيدته «إلى الأجيال القادمة» وهي

قصيدة عن ألمانيا في العهد النـازي، تضيف إلى ما سبق، إحساس الناس بالإثم لمجرد الاستمتاع بملـذات الحياة. في حين ينتشر الرعب في الخارج، ويحتاج كثير منهم إلى العون:

آه، يا له من عمر

الحديث فيه عن الأشجار جريمة،

لأنه سكوت عن الظلم،

وذلك الذي يسير الهوينى في الشارع،

أليس بعيدا عن منال أصدقائه،

الواقعين في ضيق؟ (١)

وقد كان العامل السياسي من الأسباب التي دعت الرومانسيين للفرار من المدينـةنظرا للفـراغ السيـاسي الذي عـانـوه في المدينة، ولكن المدينـة العربيـة المعاصرة قد طـرأت عليها تغييرات سياسيـة مهمة، غيرت شكل الفكر في الساحة العربية، فبرز الـروح القومي بشكل طاغ واهتز وجدان الشعب العـربي في المدن العربيـة، يتـابع هذه اليقظـة القـومية، وكـان الشعـراء طليعـة شعـوبهم، وأصبحت المدينـة ملتقى الحوار للشعـر السياسي، فانجذب إليها الشعراء، لما ترمز إليه من ازدهار في الاتجاهات المطروحة في الساحة العربية.

لقـد تحول الوجـه الاجتماعي للمـدينة، وأصبح وجهـا سيـاسيا، فقـد خضعت النظـرة إلى المدينة لـرؤية سيـاسيـة، حيث تتسع الرؤيـة للدلالـة السياسية، حتى ولو كانت المرتكزات التـي تنطلق منها اجتماعية، فالوجه الاجتماعي الذي سبق رصـده يؤدي إلى الوجـه السياسي، فالجوع ـ مثلا ـ الـذي عانى منـه أبطال الـرؤية الاجتماعيـة له دلالتـه السياسيـة، فالـروح الإنساني منذ البداية غاص بمحرض داخلي للضمير، وهذا المحرض عميق بسبب الفقر والجوع والعنف والتحقير الـذي يتعرض لـه كثير من الناس. المستوى السياسي يأتي مع تداعيات الذاكرة عند السياب في مثل قوله:

«رحى تدور في الحقول حولها بشر»

وفي قوله: «وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق»

وقبلهما في قوله: وفي العراق جوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع»[٢]

حيث يرد العراق معينا واضحا، ولا يغرق المستوى السياسي في تفاصيل الصراع، بل يكتفي بالإشارة إلى المسألة الأولية (الجوع)، التي ترتبط بشكل مباشر بالرمز الأسطوري في القصيدة، وهذا الرمز الأسطوري يمتد إلى العراق، بحيث «تبقى الإشارات السياسية مجموعات من اللمح، ولا تشكل مستوى آخر يشذ عن المستوى الأسطوري في القصيدة»[٣].

لقد أسهم الوضع السياسي الدامي في العراق أيام السياب ـ مع مزاجه الرومانسي وحالته المرضية ـ في رؤية السياب للمدينة، والمدينة هي المسرح الجاهز، وعليه يفصح السياب عن توتره، يقول:

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي، ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي، ويزرعن فيها رماد الضغينة[٤]

إن مفردات مثل: تلتف، دروب، حبال، ضغينة، تحفل بظلال تقلق الذاكرة، ومفاتيح تعين على فهم النص وتحليل ارتباطاته السياسية والنفسية، وتعكس موقفه من المدينة في أيامها العصيبة التي كان السياب أحد شهودها، وأحد ضحاياها، وربما كان في غنى عن «الضغينة» لولا ما عاناه من حرب سياسية طاحنة، كان في غنى عنها لأنه كان في بعض حالات الصفاء يلمح مستقبل المدينة مشرقا عبر الدماء والجراح والأنقاض التي تخيف وراءها غد المدينة، وإن كانت لمحة لم يطورها السياب:

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحوالمدينة
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة
كان شيء مدى ما تراه العين كالغابة المزهرة
كان في كل مرمى صليب وأم حزينة
قدَّس الرب . . هذا مخاض المدينة[٥]

وحتى الجيكوريات المتأخرة نسبيا ، وهي صورة رومانسية من حنين الشاعر إلى القرية نجد بين النقاد من يعتبرها تمثل «نوعا من النقمة على الأوضاع السياسية التي كانت قائمة إذ ذاك في مدينته بغداد إلى جانب العامل الشخصي المتعلق بمرض الشاعر في تلك الفترة»[٦] .

وتحول الوجه الاجتماعي إلى سياسي يبدو أكثر وضوحا في مثل قول نزار قباني :

أنت لو حاولت أن تقرأ يوما
نشرة الطقس . . وأسماء الوفيات . . وأخبار الجرائم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تسأل عن سعر دواء الربو . .
أو أحذية الأطفال . . أو سعر الطماطم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تقرأ يوما صفحةالأبراج كي تعرف . .
ما حظك قبل النفط . . أو حظك بعد النفط . .
أو تعرف ما رقمك ما بين طوابير البهائم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تبحث عن بيت من الكرتون يأويك . .
أو سيدة ـ من بقايا الحرب ـ ترضى أن تسليك . .
وعن نهدين معطوبين . . أو ثلاجة مستعملة
لوجدت الضوء أحمر[٧]

في هـذه اللغة الـواقعية التي تستـوحي روح الشعب في اللفظ والتعبير والفكرة، ينزع الشاعر من المرتكز الاجتماعي، وينعطف بقوة إلى المعطيات السياسيـة، وكل صورة في الأبيـات موقعة بخـاتم «الضوء الأحمر» عـلامة الممنوع وعـدم السماح بالمرور، وهـي إشارة مدينيـة، من عـلامات المرور، جعلها الشاعر رمزا لقتل الحريـة الإنسانية في الإنسان العربي، وكل ذلك مؤداه في النهاية ـ أو في البدايـة ـ وضع سياسي تسبب في تدهور اقتصادي عام وشامل.

ونزار قبـاني واع تماما لتحولات المدينـة من وجهها الاجتماعي إلى الـوجه السياسي، فهو يقول نثرا في الأفكار التي اشتعلت في رأسه وهو يمشي وراء نعش «بلقيس» زوجته في الطـريق إلى مثواها الأخير، مـا نؤثر هنـا أن ننقله بنصه، لأن نثر نزار يدخل في شعر نـزار، ومن ناحية أخرى فإن فيه تفسيرا للأبيات السابقة:

«لم تعـد مشكلة الإنسـان العـربي أن يجد شقـة يسكن فيها، أو يتـزوج فيهـا، أو ينهي أيـامـه الأخيرة فيها. . إن المشكلـة الكبرى التي يـواجههـا المواطن العـربي. هي أن يجد قبرا يدفن فيـه. . فالأنظمـة العربية تـرفضك حيا، وترفضك ميتـا ـ كما يرى الشاعرـ تـرفض أن تحتفل بعيد ميلادك. . وترفض أن تنشر نبأ وفـاتك في صحفها. . وترفض أن تقيم سرادقـا يقرأون فيه القرآن على روحك.

أليس من مبكيـات الـزمـان. أن نصل إلى عصر يضطـر فيـه الإنسـان العـربي إلى أن يقف في الطابـور ليحصل على قبر متـواضع يتمدد فيـه؟ . . أليس من الفجيعة أن نتوسط لدى من يهمهم الأمر، وندفع لهم(خلو رجل) للحصـول على ضريح نجمع فيـه عظامنـا؟ ليس من الضروري أن يكـون الضريح من الرخام الإيطالي، أو من المرمر المصقول، أو يكون فوقه قبة من الذهب . . . مطـالبنا متـواضعة. . وهي أن نجـد حفرة في أرض بـلادنا،

نـرقـد فيهـا دون ضجيج، كما يـرقـد النمل، والـديـدان. . والحشرات الصغيرة. . والقطط. . والكلاب الشاردة.

لا نريـد أن نحمل على عربة مـدفع. . ولانريـد أن يشيعونا إلى مثـوانا الأخير بـ ٢١ طلقة مـدفع وبمـوسيقى بـاخ. . ولا نـريد أن يمشي وراءنـا السفـراء ووفود الـدول الأجنبية. . ولانـريـد أن تنقل خبر موتنـا. . وكالـة اليونـايتدبرس. . ولا وكـالة تاس. . ولا نـريد مراثي. . ولا خطـابات ولا قصائد عصماء. . تتحـدث عن فضائلنـا وسجايـانا. . وعـدد الجمعيات الخيرية التي أسسناها.

كل ما نريده. . متران من أرض الوطن. . نضطجع فيهما ونقول لكم: Good Night . كل ما نريده أن نمـوت مستورين. . وأن يسمح لأولادنا أن يمشوا وراءنا. . وأن يقرأ القرآن على روحنا المعذبة. . حتى نثبت لله عز وجل حين نلاقي وجهه. . أننا كنا مؤمنين»[٨].

يجب ألا نخدع بالجملة الأولى في هذا النـص: «لم تعد مشكلة الإنسان العربي أن يجد شقـة يسكن فيهـا. . . » وبـالجملـة التـاليـة: «إن المشكلـة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي. . هي أن يجد قبرا يدفـن فيه»، فما كانت مشكلة الإنسان العربي أن يبحث عن قبر في يـوم ما، وإذا وجـدت فهي حالـة ذات ظرف معين، وعلى وجه التحديد ارتبـاط الإنسان بالغربة المكانية، وقـد رأيناها عند أمل دنقل، حين غرق صـديقه المصطاف في البحر السكندري، وهي لا تمثل محنـة أو مشكلة كبرى للإنسان العربي، إن مشكلة نزار هنا خاصـة، وهي ترتبط بالغربة المكانية، أو بالغـربة السياسيـة التي حتمت أن يعيش نزار في لبنان قبل وفـاة زوجه بلقيس، ولكن حـرقة الشـاعر تحولت إلى فن مـوظف في السياسـة ليس أكثر، وقـد استغل الواقعة في تضييق الخناق على أقل الأحلام التي تدور بخلد الإنسان العربي، ليدين من ورائها المدينة في وجهها السيـاسي، وإحكام القيود حول الأحلام الصغيرة بهذا الشكل المرعب يدفعنا إلى الحديث عن الغربة السياسية.

الغربة السياسية :

ماذ يحدث للشعراء الذين نزحوا إلى المدينة، وهم يطمحون لآمال كبيرة في تحقيق ذواتهم من خلال المدينة : مصنع القرار السياسي، حين يكتشفون عن قرب أن مصنع القرار غير سليم؟ وكيف يزدهر الفن في إطار المدينةالتي تحارب الحريات ومن أجل هذا الازدهار حضر؟ إن المدينة التي ترسف في أغلال العبودية، أو تمارس الظلم والاستعباد مع أهلها مدينة كئيبة وقبيحة الوجه، ويشعر الإنسان الشاعر فيها بالغربة، وهي غربة غير التي رأيناها في الباب الأول ذات طابع رومانسي، ولكنها غربة سياسية، لا يأتلف فيها الشاعر مع النظم القائمة ، لأنها لا تعمل من أجل الأهداف النبيلة للشعوب، وكم نقم السياب على المدينة يوم كانت كذلك بغداد، وطوال هذه الفترة من اضطرابه السياسي وهو في صراع مرير مع بغداد، ولعل جيكورياته في هذا الديوان تمثل ثورته على المدينة ذات الوجه السياسي القبيح، وهذا معنى يجب ألا يغيب عن الأذهان في رؤيتنا لهذه الجيكوريات الآتية في مرحلة نضج الشاعر، ولكن الذي لايحتاج إلى تأويل أن تتحول بغداد كلها إلى مبغى وكابوس في قصيدته «المبغى» (٩) :

بغداد مبغى كبير
(لواحظ المغنية
كساعة تتك في الجدار
في غرفة الجلوس في محطة القطار)
يا جثة على الثرى مستلقية
الدود فيها موجة من اللهيب والحرير
بغداد كابوس : (ردى فاسد
يجرعه الراقد
ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير:
العام جرح فاغر في الضمير)

إلى هنا يمكن أن تكون بغداد وجها اجتماعيا كريها، ولكن وجهها السياسي يطل بعد ذلك مباشرة، يحسم أي الوجهين في بغداد يريد الشاعر:

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر

إن هذا التلويح في البيت الشعري القديم أحدث انعطافا حادا إلى تجربة الشاعر المعاصرة، وهي تجربته السياسية، انتزعه الشاعر من أجمل مسرى له في الغزل، وطوعه لمغازيه في حربه على المدينة الظالمة المستبدة، ومادام التشوه قد حدث في الطبيعة الجميلة، فإن الشاعر يستمر في توليد الصورة المشوهة التي ألمت بالبدر:

ويسكب البدر على بغداد
من ثقبي العينين شلالا من الرماد
الدور دار واحدة،
وتعصر الدروب ، كالخيوط، كلها
في قبضة ماردة
تمطها، تشلها، تحيلها دربا إلى الهجير
وأوجه الحسان كلهن وجه «ناهدة»
(حبيبتي التي لعابها عسل
صغيرتي التي أردافها جبل
وصدرها قلل)

الخراب الذي حل ببغداد كان عاما وشاملا، صادرا عن رؤية سياسية واعية، وليس وجدانا رومانسيا مضببا، إن الدور لا تكون دارا واحدة إلا إذا كانت تشترك جميعها في كارثة ، وهذه الشركة هي التي توحد بينها،

وتفصح الكارثة الشاملة عن نفسها حين نعلم أن دروب المدينة تعصر كالخيوط، وهذه الخيوط «كلها في قبضة ماردة» إن هذه القبضة الماردة هي قبضة الطغيان السياسي، الذي حول الشعراء المناوئين له إلى غرباء حتى ولو كانوا في أوطانهم.

وقد شارك حجازي في النقمة على بغداد ـ كالسياب ـ وذلك في قصيدته «بغداد والموت»[١٠] (سبتمبر ١٩٥٨):

بغداد درب صامت، وقبة على ضريح
ذبابة في الصيف، لايهزها تيار ريح
نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض
وأغنيات محزنة،
الحزن فيها راكد لاينتفض!
وميت، هيكل إنسان قديم،
سيف على صدر الجدار، خنجر من النضار،

. . . .

بغداد سور ماله باب
بغداد تحت السطح سرداب

. . . .

الجوّاب:

عبدالوهاب البياتي تنفس من خلال صورة الجوّاب مرتين: الأولى في اغتراب داخلي وذلك من خلال ديوانيه الأولين وهما: «ملائكة وشياطين» وكان اغترابه الداخلي رومانسيا، و «أباريق مهشمة» واغترابه فيه مزيج من الرومانسية والوجودية والواقعية، والمرة الثانية التي اغترب فيها البياتي أضاف إلى غربته الداخلية تجربة الجوّاب الخارجية، وذلك في دواوينه التالية، وهذه الغربة هي التي تهمنا الآن أكثر، حيث كفانا البياتي مؤونة

الحديث عن مدينة أوائل الأربعينيات المزيفة، التي «قامت بالمصادفة، وفرضت علينا، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف «دجلة» وولدت وعاصرت حضارات عظيمة، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت إلى الأبد، ولم أكن أرجو لها عودة، وإنما رجوت لها امتدادا كامتداد النهر الذي ينبع ويجري إلى البحر الكبير يعانقه ويذوب فيه، ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم، ولم يكن رفضا عاطفيا، وإنما كان بذرة لتمرد هو الذي ولد الثورة، ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج كان جيلنا الذي استعار ثيابا وأزياء من كل عصر، حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي، وقد ولد هذا الانفصام شعورا بالتناقض بين الفكر السائد والواقع القائم أمامنا، ولم يكن هذا الشعور قائما من الفراغ، وإنما قام على شعور طبقي سابق وحاد، ولكن هذا الشعور لم يكن حقدا، وإنما كان إحساسا بفقدان العدالة وانقلاب الأوضاع، الشيء الذي لايتطلب عملا فرديا قائما على الحقد، كنا بحاجة إلى شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتطهره (١٣).

وهذه الرؤية التي كانت تحاول التخلص من الرومانسية وتبحث عن نهج جديد للتعبير عن الواقع المزري والتمرد عليه ، ليست رؤية البياتي وحده، وإنما تنطبق على جيل الرواد للشعر الجديد من خلال الصحبة الأدبية مع السياب وبلند الحيدري، ويناظرهم في مصر عبدالصبور وحجازي، كما أن هذا التصور مر في مساره من البعد الاجتماعي إلى البعد السياسي في تلازم حميم لايمكن الفصل بينهما، والتمرد غير الرفض، ففي التمرد محاولة لتجاوز المألوف والمشاع من الشعر، يقود إلى الثورة على أساليب التعبير المعاصر في القصيدة الجديدة، والتي كانت معادلا موضوعيا للموقف الاجتماعي والموقف السياسي في الوطن العربي.

كان الجّواب هو الطـابع العام لديـوان «المجد للأطفال والـزيتون» منذ قصيدته الأولى لجمال عبدالناصر، الذي يعتبره مخلصـا من الغربة السياسية في الوطن العربي، إلى آخر قصيدة في الديوان، «الموت في الخريف»، مرورا بـ «قصائد إلى يـافا»، التي لم يتوقف فيها عنـد تسجيل صور الجريمة، بل كشف عن المجـرمين، وعن طـريق الخلاص، حالما «بـالعـودة» ـ عنـوان الأغنية الأخيرة ليافا ـ، وإن كانت عودة للمسيح بلا صليب :

وكأنْ حلمت بأنني بالورد أفرش والدموع طريقكم
وكأنْ يسوع
معكم يعود إلى (الجليل) بلا صليب (١٤)

وقـد توسل البيـاتي ألفاظـا مثل : الفراشـة، العصفور، الطيـور، وهي ألفاظ تشي بالرحيل والعودة والحرية، مع الريح، والقطار:

«أنا لا أزال، هنا، أغني الشمس محترقا
أغني لا أزال
والريح والعصفور في بيتي ينازع . . »(١٥)
«المجد للأطفال في ليل العذاب
وفي الخيام
المجد للزيتون في أرض السلام
وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في تراب
حقلي . . . » (١٦)
«الريح في المنفى تهب، كأن شيئا فيَّ مات» (١٧)
«ألا ياقطار الشمال البعيد
إلى شرق برلين، عجل بنا
فعما قليل يشق السماء
هتاف الجماهير: «إنا هنا»

وغاب رصيف القطار
ومنديلها لم يزل في يدي
وسروتنا تصنع الأغنيات
عصافيرها بانتظار الغد
وأنات إخوتي الجائعين
وشعبي الحزين
تلاحقني» (١٨)

ويحيي أطفال «وارسو»:

أسمع الشمس تغني في فؤادي
وشراع السندباد
في البحار الآسيوية
أبدا تنفخ فيه الريح أنشودة حب
. . . .
ليت لي - يا أيها القلب الأسير -
مثل أشعاري، جناحين، إلى وراسو أطير
مثل عصفور على أبوابها الخضر أغني (١٩)

والملاحظ أن جوّاب البياتي يعانق الحرية في عشاق الحرية وبلاد الحرية من وجهة نظره الأيديولوجية، ولذلك فإن المدينة الأوروبية الشرقية تمثل لديه مناخا وبيئة تحتذى للخلاص من ظلمات وطنه، يكون الشاعر مبتهجا في «برلين الشرقية» و «وارسو»، وينتظر «رفاق الشمس» الأحرار على أبواب «مدريد» و «في أسواق طهران القديمة» و «أحياء شيكاغو» الدميمة، وكل ذلك في سبيل إشراقة عراقية:

إنها الشمس التي من أجلها ناضل آلاف الرفاق
في الهوى تشرق، في ليل العراق

وعلى أبواب مدريد، وفي أسواق طهران القديمة
وعلى الموتى، وفي أحياء شيكاغو الدميمة» (٢٠)

وفي «أشعار في المنفى» نرى جوّاب البياتي رافعا راية النضال ضد أعداء الإنسان، وتكثر كلمات مثل: تلاق، عودة، رحيل، رجوع:

والتقينا في المعرة
وعلى بردتك البيضاء زهرة،
وغمامة
....
صاح إنا
أبدا من عهد عاد نتغنى
والأقاحي والقبور
تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى
في عناق أو قصيدة(٢١)

وهو في «موال بغداد» يحلم بالثورة على الطغيان السياسي في العراق، ويتكرر معه سؤال «متى أرى» معايشا وطنه في أبعاده التي يتمثلها الغرباء عادة عن أوطانهم:

متى أرى سماءك الزرقاء
تنبض باللهفة والحنين؟
متى أرى دجلة في الخريف
ملتهبا حزين
تهجره الطيور؟
وأنت ـ يا مدينة النخيل والبكاء ـ
ساقية خضراء
تدور في حديقة الأصيل؟

متى أرى شارعك الطويل
تغسله الأمطار
في عتمة النهار؟
وأعين الصغار
تشرق بالطيبة والصفاء
وهم ينامون على الرصيف؟
متى أرى شعبي ـ يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم ـ
وهو يسد الأفق بالرايات
ويصنع الثورات؟
. . . .
متى أرى سماءك الزرقاء
ووجهك الصامد، يا مقبرة الأعداء؟ (٢٢)

ولكن جوّاب الشاعر لا يعود من المنفى، ولايموت، فإن «سنوات المنفى / علمت الطائر / وهو يموت/ أن يبقى حرا / ينتظر الفجرا/ . (صيحات من الفقر ص ٣٩٩)، ويتحول الجواب إلى هائم أبدي ــ مع ارتياحه إلى قيم جديدة ــ ، حتى يصبح في المنفى إلها ينتظر الفجر، من خلال الموت العصري في الظهيرة:

وتمزقت وقاتلت طواحين الهواء
وامتطيت القمر الأسود مهرا عبر صحراء غنائي
وصنعت الشعر من آلام أهلي الفقراء
ثم ماذا؟ هذه أنت حزينة
تمضغين الثلج والأوراق في ليل المدينة
. . . .

فارس مات على دين الملايين الفقيرة
مات في أرض غريبة
مات لم تعول على تابوته الأصفر، لم تعول حبيبة(٢٣)

والخيّـام/ الجوّاب/ البيـاتي، واحد من آلهة المنفى، يغني بـلاد فـارس وعذابها في حقـول الزيت، وطفلـه المصلوب في مـزرعة الشاه، شـأنه شأن الأحرار في كل بلد يئن تحت نير الطواغيت:

وخلفناه في الساحة، لاتطرف عيناه
«وداعا»، قالها واختنقت في فمه الآه
«وداعا لك يا طهران، يا صاحبة الجاه
وداعا لك يا بيتي، وداعا لك أماه»
ودوت طلقة، واختنقت في فمه الآه. (٢٤)

ورحلـة الجوّاب مستمـرة في «عشرون قصيـدة من بـرلين»، وهـو ــ فيما نعرف ـ أول ديوان يكتب في واحد وعشرين يوما، قصيدته الأولى في ٣ـ٥ ـ ١٩٥٩م، والأخيرة في ٢٣ في نفس الشهر، أي بمعدل قصيدة يوميا، ومن خـلال الـديـوان نحس أن الجوّاب قـد عشـق بـرلين، وعشق شخـوصهـا «تيلهان» و «هانسن ــ كروتسبرغ» و «أمهـات جنود ألمانيا الـديموقـراطية» والعـامل «بيتر بابـرتـز» من درسدن، و «أنكـريـد فايس» ــ مـدينة ــ ، و «ديمتروف»و «ميـدان مـاركس ــ انجلز»، و «لينين» وأم «فـاتـزاروف» في قصائد «بـريشت» و «غوتيه وشيلر» و «آنـا سكرز» مؤلفة كتـاب «الأموات يبقون شبابـا» والبروفسور «يونكر» عميـد المعهد الآسيوي في برلين يـومئذ، وصديق الشاعـر «تيفلت»، ومن هنا نعرف أن الشاعـر عنى، وعنى نفسه وقـارئه بأسماء ذات منحى اشتراكي، ليعرب عن أيـديولـوجيته التي تلـون عاطفته تجاه المدينة، فالمدن الاشتراكية أصبحت مـن منظوره مدنا فاضلة، والدعوة إلى الاشتراكية في ذاتها وجه حضاري إذا وضعت في مقابل المجتمع

المتخلف، إذا لم تكن مجرد شعار ودعـاية، وهي عند الشاعـر البياتي تجسد موقفه من الحياة، ولو هـذه الكثرة الغالبة من الأسماء التي كادت تجعل من قصـائد الـديـوان نظما مسطحـا، لـولا ذلك لاستقطبت آفـاق قضيتـه في أبعادها الإنســانية، ولكانت حريـة برؤية فنية تكشـف حقيقة الإنسان في صراعه مع العالم، بالرموز الإنسانية الحزينة التي تصور استمرار الحياة على الرغم من عوامل الموت والفناء، فسر الحيـاة الخطير في قوة الاستمرار، فقد تسقط أنت أو أسقط أنـا، ولكن الحياة تبقى، وهـذا سرها الأعظم الـذي يجب أن تعيه جيدا ذاكرة الفنان.

ويعود جوّاب البياتي في «كلمات لا تموت» مجللا بطابع عام من الحزن، إن فـارسـه الظـافـر المتأبي على الموت رغم أحـزانـه يمتطـي جـواد شعـره نحوالينـابيع البعيدة طلبـا للحب العظيم، حب أطفالـه وشعبه، مغـامرا جبارا، ينتظر الخلاص من الجلاد الذي يقف بينه وبين بغداد:

بغداد برَّحنا الهوى، لكن حراس الحدود
يقفون بالمرصاد.. حراس الحدود
يامن أغنيها، فتسألني لماذا لا أعود
لم تسأليني* .. والليالي السود دونك والسدود
أنا في دمشق لسانك العربي... قيثار وعود
أنا من دمشق أمد أجنحتي لثورتنا وقود[٢٥]

وفي مدينته يتطاول العبث بأقدس المقدسات

«الله في مدينتي يبيعه اليهود
الله في مدينتي مشرد طريد»
«الله في مدينتي يباع في المزاد
دعارة الفكر هنا رائجة، دعارة الأجساد»[٢٦]

---

* المفروض لغويا أن تكون الجملة «لِمَ تسأليني».

ويكتب في ١٦ـ٧ـ١٩٥٨ من موسكو مفصحا عن الوجه الجميل الذي ارتدته المدينة في «١٤ تموز»:

الشمس في مدينتي
تشرق، والأجراس
تقرع للأبطال
فاستيقظي حبيبتي
فإننا أحرار
كالنار. . كالعصفور. . كالنهار
فلم يعد يفصل فيما بيننا جدار
ولم يعد يحكمنا طاغية جبار (٢٧)

وفي مرحلة الثورة * هذه يبدأ في المزج بين الواقعي والرمزي، ففي «قصائد من فيينا»، يلعن جوّاب البياتي جدار المدينة، والذي يعني المدينة الغربية، ولذلك فهو حانق عليها:

حلمت أني هارب طريد
في غابة، في وطن بعيد
تتبعني الذئاب
عبر البراري السود والهضاب
حلمت ـ والفراق يا حبيبتي عذاب ـ
أني بلا وطن
أموت في مدينة مجهولة
أموت يا حبيبتي. . وحدي بلا وطن (٢٨)

ولذلك يصاب الجوّاب بالضجر من أوروبا المستغلة، ويتمنى العودة

* نعني هنا مرحلة البياتي التي يمر بها بعد مرحلة التمرد على الواقع المزري في أشعاره السابقة.

«وودت لو عدت إلى دمشق» (عيد ميلاد ص ٥٥٢)، ولكن:

مدينتي بعيدة، لا تلعبي بالنار
أنا إذا اخترت مصيري، آه. . . لا أختار
فلتغسل الأمطار
نافذتي، وليقبل النهار
فلم أعد أنتظر القطار (٢٩)

وفي حالة اليأس من العودة كان يتقوت بالذكريات، ففي «تذكار من بغداد» (٣٠) لايتذكر إلا نخلة وقبرة طارت مع الشمس، وهي ليست مجرد ذكرى قروية لا تنسى، فالشاعر لايمر بمرحلة تتراوح فيها نفسه بين القرية والمدينة، أو مرحلة حنين إلى القرية، فقد تجاوز المرحلتين، بل يجب أن تفهم الذكرى في بعدها الرمزي، ومن أبسط الرموز التي ترتبط بالعراق كله رمز النخلة، والقبرة التي طارت عن هذا الوطن رمز للشاعر نفسه، الذي رحل عن وطنه وراء شمس الحرية والثورة، رحل من وطن الظلام السياسي الذي لايعرف النهار لعله يعود إليه بقبس أو جذوة من النار:

يا نخلة في سجن بغداد، أتذكرين
غناءنا الحزين؟
قبرة طارت مع الشمس، وهذا كل ما أذكره،
يا حسرة السجين
قبرة طارت مع الشمس، وفي بغداد من صداحها أنين
يا نخلة في وطني النائي، أتذكرين؟ (٣٠)

ولأن الشاعر ذو فكر موجه، فإن المدينة الغربية دائما كريهة، لأنها رمز للاستعمار والرأسمالية، ومن هنا يصور سماءها بلا نجوم (١ص ٥٥٦) وحضارة الغرب تنهار (١ص ٥٥٧) وأوروبا عجوز مقطوعة الأثداء عاهرة قد فاتها القطار، ورجالها بغاة وجوف (١ص ٥٥٨، ٥٥٩) موظفا مقولة إليوت الشهيرة

في قصيدته «الرجال الجوف» في دمغ المدينـة الغربية، وصديقته في فيينا صغيرة، وعواطفه باردة، لا يحبها لأنه ترك عواطفه في دمشق مدينة الشمس، ودمشق هنا رمز لمدينته تماما، فأسماء المدن كثيرا لا تعني إلا رموزها:

مائدتي موحشة ومقعدي جليد

يا دمية تجهل ما أريد

عودي إلى بيتك يا صغيرتي، عودي إلى فارسك الجديد

عودي وخليني هنا، أمضغ قلبي، أنزوى وحيد

أنا إذا استيقظ فيك الشوق إنسان من الجليد

عواطفي تركتها هناك.. في دمشق

في مدينة الشمس التي في الليل لا تغيب(٣١)

ولأن الشاعر الأصيل سياسي شريف يرفض الجوّاب الذي لا شرف له، متخذا له نموذجا من «أبو زيـد السروجي» (٣٢) بطل مقامات الحريري (القاسم بن علي ٤٤٦ـ٥١٦هـ = ١٠٥٤ـ ١١٢٢م)، والسروجي نموذج لكل النـاس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان، يحتال على الناس، مستجديا، يبيع نفسه وفنه، وبلا حياء يقبل أيدي الناس ويسبهم، وهو في تزلفه لا تهمه المدينة في شيء، فهو يغني في دمار بغـداد على يد هولاكـو، وفي استسلام طـروادة، وحينما تنصب المشانق في قلب مدريـد وأبوابها، لأنـه يتكرر وينسرب في الـزمان والمكـان متقلبا كـالحرباء، يأكل على جميع الموائد.

وحينما يعـود جوّاب البيـاتي إلى بغـداد في ٢ـ٢ ـ١٩٥٩، يكتشف أن المطر ـ رمز الخصـوبة ـ لم يهطل بعـد، ومازال يحلم وحـده دون أن ينفجر السحـاب، مفيدا من السيـاب هـذا الرمـز الغني (١ص٥٧٧، ٥٧٨)، فيرحل طائره العندليب إلى موسكـو، ويكتب في ١ـ١ـ١٩٦٠ «إلى امرأة لا اسم لها»، وفي اعتقادنـا أن هذه المرأة غير المسماة هي بغداد التي لم يـر فيها حلم العودة يتحقق بالشكل الذي يتمناه:

العندليب يطير عبر الثلج والظلمات والألم الدفين
العندليب يطير، لكني سجين
بين الكؤوس وبين ضحكات السكارى الراقصين
عيناك في عيني، ولكني أذوب من الحنين
لعوالم لم تعرفيها، أنت، يا نتنا وطين
لعوالم لم تسمعي عنها، لأنك - يا غبية - قطة في مطبخ الليل الرهين
لم تعرفي إلا وجوه الداعرين
لم تعرفي إلا ابتزاز نقودهم، إلا بأنك سلعة للطالبين
لاتكذبي، فعيونك البلهاء تخبرني بأنك تكذبين
لاتكذبي، فعيونك البلهاء تبحث في عيون الراقصين
عن لعبة أخرى، وعن ثور بدين
مالي، خذي كيس النقود، وغادريني، أيها اليوم اللعين
قلبي! سأسحقه، وأمضي جامد العينين، مرفوع الجبين[٣٣]

ولولا طيران العندليب عبر الثلج، وهي صورة بياتية، ولولا البعد الرمزي للقصيدة، لكان البياتي قد استعار كل شيء: صور ومفردات ونفس نزار قباني، وحتى البعد الرمزي كثيرا ما نراه في نسائيات نزار، والبياتي يغترف من جميع البحار والأنهار الشعرية، عربية كانت أو أجنبية، وهذا في حد ذاته ملمح ثر، على شريطة ألا ينسى الشاعر نفسه فيتحدث من خلال الآخرين.

جوّاب البياتي عانق «باريس» وهي تجاهد الفاشست، ولكن من خلال «لويس أراغون» في صورة من تحولات المدينة الغربية (١/ ٦٣٣)، كما عانق مدينة «مدريد» وهو يكتب للأديب «أرنست همنجواي»، ويختار «مدريد» مع أن من يرثيه أمريكي تجول في مدن كثيرة، لأن هذه المدينة في تلك الفترة - الثلاثينيات - كانت تمثل أزمة ضمير إنساني اهتز لها همنجواي فقطع

رحلته في أفريقيا ليتابع الحرب الأهلية الأسبانية، لذا حدد البياتي الزمان والمكان في رثائه للأديب الكبير «همنجواي» :

الموت في مدريد
والدم في الوريد
والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد أسبانيا بلا مواكب
أعياد أسبانيا بلا حدود
لمن تدق هذه الأجراس؟
وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت والأطفال في المهود
يبكون. لوركا صامت، وأنت في مدريد
سلاحك الألم»

(١/ ٦٠٥-٦٠٩)

فالإطار يحدد الصراع ضد الطغيان السياسي، الذي يدفع الإنسان ثمنه غاليا، كما أن لأسبانيا علاقة مميزة بالشاعر، فهي موطن «لوركا» الذي جاء في القصيدة متوحدا بـ «همنجواي» ومن ورائهما الشاعر بطبيعة الحال، ثم الإنسان في كل زمان ومكان.

الحرية السياسية:

إن تجربة الشاعر السياسية غالبا ما تتكثف وتترمز في المدينة، لأنها مكانه وقيده وشاهد هوانه، وهذا ما يجعل تحليل الحرية السياسية الشعرية عميق الارتباط بمشكلة المدينة، والحرية وثيقة الصلة بالاغتراب السياسي، لأن فقدانها في داخل الأوطان يؤدي إلى الاغتراب السياسي، ولذلك فإن المدينة التي تحارب الحريات مدينة كريهة، وكراهيتها نابعة من النظم

السياسية التي تحجر على الحريات، وكان الشاعر أمل دنقل من خيرة الشعراء الذي ألحوا على ملمح الحرية، أو على وجه الدقة فقدان الحرية.

ونبدأ معه من ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ففيه تبدأ مرحلة التنبؤ الشعري بالكوارث التي تحل بالشعوب بسبب فقدان الحريات، ففي مجموعة من القصائد أرخ الشاعر لها قبل هزيمة ١٩٦٧م، كلها تحدس ما يكنه المستقبل الرهيب الذي تؤدي إليه بالضرورة سياسة النظم الحاكمة من القمع والاضطهاد.

في «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» (٤٧)، والتي أرخها الشاعر في أبريل ١٩٦٢، توارى الشاعر خلف قناع سبارتاكوس، الذي ثار على الطغيان فكان جزاؤه الموت، وبعد موته خاطب جماهير الشعب المقهور بخلاصة تجربته مع الحرية، في مضمون يتجدد عبر التاريخ، فقصة الحرية تبدأ مع بداية الإنسان، وستظل قضيته مادام هناك حكام طغاة وشعوب مستعبدة، والقصيدة تتكون من مقاطع أربعة.

في «مزج أول» مجد سبارتاكوس/ أمل الرأي الآخر، المعارضة التي تورث الخلود مصحوبا بالألم الأبدي من خلال أول صورة معارضة في الخليقة، يوم أن عارض الشيطان الأمر الإلهي الصادر إليه بالسجود لآدم، وبذلك يكون الشاعر قد رجع بالمعارضة إلى أول صورة لها، مفيدا من الشاعر الإنجليزي بيرون في هذا المعنى، ومن قبل بيرون الشاعر الصوفي الحلاج ـ الحسين بن منصور أبو مغيث المعروف بالحلاج توفي سنة ٣٠٩هـ / ٩٢٢م ـ في كتابه «الطواسين»، وفي بقية القصيدة ينقض هذا التمجيد في أسى مرير، ولكنه نقض في حقيقته للإثبات لأنه مبني على السخرية واليأس من أوضاع الطغيان السائد، يقول سبارتاكوس:

يا إخوتي الذي يعبرون في الميدان مطرقين
منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر:

لاتخجلوا . . . ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني

يبتسم الفناء داخلي . . لأنكم رفعت رأسكم مرة

. . . .

. . . .

. . . .

لأن من يقول «لا» لايرتوي إلا من الدموع

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله غدا

وقبّلوا زوجاتكم . . هنا . . على قارعة الطريق

فسوف تنتهون ها هنا . . غدا

فالانحناء مر

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبلوا زوجاتكم . . إني تركت زوجتي بلا وداع

والطباق هنا بين رفع القامة والانحناء ليس حلية لفظية كهذا البهرج الذي عرفناه في بعض شعرنا القديم، بل يمثل رمزين لمتضادين هما: الحرية، والعبودية، وعليهما يغزل الشاعر جميع خيوطه، ولأن سبارتاكوس دفع حياته ثمنا لحريته، وسيدفع العابرون حياتهم تبعا له، لأنهم تجرأوا ورفعوا رؤوسهم كي يشاهدوا المصلوب، نرى سبارتاكوس ينتكس ولا يطالب الأجيال القادمة ـ التي يمثلها ابنه ـ بالتضحية بحياتهم:

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء!
علموه الانحناء!
الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال: لا!
والودعاء الطيبون
هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون.
فعلموه الانحناء . .
وليس ثم من مفرّ
لاتحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!
وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى . . ودمعة سدى

وفي «مزج ثالث» يتوجه سبارتاكوس إلى قيصر ـ رمز كل طغيان في كل عصر ـ معترفا بخطئه، ويستسمحه أن يدعه يقبِّل الحبل الذي يلتف على عنقه، والحبل هو يد القيصر، وهو مجده في استذلال الشعب، ومنح البطلُ قيصرَ هدية هي جمجمته ليشرب فيها خمره، وهذه الجمجمة هي وثيقة الغفران للقيصر، فقد مات البطل غير حاقد عليه، لأن كلا منهما قد استراح من الآخر بهذا الاستشهاد الاضطراري، ولكنه في نهاية حديثه إلى قيصر يوصيه بأن يرحم الشجر، فلا يستخدم جذوعها أعواداً للمشانق، فربما يحتاج إليها القيصر في عام الجوع الذي سيأتي، فلا يجد قيصر ثمرا ولا حتى ظلا يفيء إليه، لأنه قد اجتث الحياة كلها، فلن يجد ملجأ إليه عندما تقوم عليه ثورة الجياع الذين يبحثون عن الحرية، وهذا الرجاء من سبارتاكوس لقيصر متضمن التوعد والنذير بالمخلص البطل الذي أثمره دم الشهيد، وهذا المخلص البطل هو «هانيبال» الذي

سيجيء في «مزج رابع» وهو الـذي سيحرر المدينـة ـ رومـا من متاعبهـا وقرطـاجة من حـريق النار وهما في القنـاع رمزان لمدينـة الشاعـر المعاصرة ومحنتها مع الطغيان السياسي :ـ

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان بانحناء
منحدرين في نهاية المساء
لاتحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد
وإن رأيتم في الطريق «هانيبال»
فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما» المجهدة
وانتظرت شيوخ روما ـ تحت قوس النصر ـ قاهر الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
ذوي الرؤوس الأطلسية المجعدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجندة
فأخبروه أنني انتظرته . . انتظرته . . . لكنه لم يأت!
وأنني انتظرته . . حتى انتهيت في حبال الموت
وفي المدى «قرطاجة» بالنار تحترق
«قرطاجة» كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى الركوع

وينهي القصيدة بتكرار ما سبق قوله عن ابنه :

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء . علموه الانحناء . . علموه الانحناء

ولا يؤخذ على الشاعـر هذه النهاية البائسة ، فإن واقعـه مرير، ورؤيته تمتد إلى الـزمن الآتي ، خوفا على المستقبل المرعـب الذي سيتولـد عن صورة الحاضر القاتم ، فمع هذه النهاية المظلمـة الملحة في ظلمتها ، فإن الشاعر

لايفقـد إيمانـه بـالمستقبل، الشـاعـر ينتظـره وينتظـره في البطل المخلص «هـانيبـال»، ولإيمانه بمجيئـه يترك لـه وصيتـه واعتـذاره حيث لم يكن بين مستقبليـه، لأنه كـان يعبِّـد لـه الطريق بـدمـائه الزكيـة، ومن هنـا يختلط سبارتاكوس الذي تجدد في هانيبـال بأسطورة «تموز» عند الشعراء التموزيين ـ رائدهم السيـاب ـ كما يتحـد هذا وذاك في رمـز المسيح، الذي أفـاد منه الجميع، ولكن شـاعـرنـا أمل دنقـل بحث عن بطلـه المتجـدد بطـريقتـه الخاصة، فلم يشرب من مياه الآخرين.

ويـدير الشـاعـر لحن الموت في المدينة وكأنـه يعلن مـوتها قبل أن تموت رسميا في شهادة الميـلاد، يقول معددا مستحدثات المدينة الملـونة بأشكال التدمير، في قصيدته «بكائية الليل والظهيرة» (٤٨):

كان الطريق يدير لحن الموت ـ كان جهنمي الصوت ـ:
فوق شرائط التسجيل. . في أسلاك هاتفه المحنك. .
في صرير الباب من صدأ الغواية. . في أزيز مراوح الصيف
الكبيرة. . في هدير محركات «الحافلات». . وفي
شجار النسوة السوقي في الشرفات. . في سأم المصاعد. . في
صدى أجراس إطفائية تعدو. . مصلصلة النداء
(كوني إذن ماشئت: ساقطة تدور على مواخير الموانىء،
وجه راهبة تضاجع صورة العذراء،
أُمًّا تأكل الأطفال،
كوني أي شيء ـ فيه نغمس خبزنا الحجري ـ ملتهب الدماء)

وإذا عـرفنـا أن القصيـدة كتبت في عـام ١٩٦٦، أدركنـا أن أصـابع الاستشعار لـديه كانت تغمس الـريشة في الفجيعة التي استـوت على عود الحريات المصادرة، فينهي قصيدته على هذا النحو المتنبىء:

ماذا تخبيء في حقيبتك العتيقة . . أيها الوجه الصفيق

أشهادة الميلاد؟

أم صك الوفاة؟

أم التميمة تطرد الأشباح في البيت العتيق؟

وسيفصح العام التالي عن صك الوفاة، ولكننا مازلنا في معايشة التنبؤات التي بثتها الزرقاء قبل مجيء الخطر.

وفي المقطع رقم (١) من قصيدة «العشاء الأخير» (٤٩) يعتمد أمل دنقل لغة الرمز، فيشير إلى الحرية بكلمة «الرياح»، ويرمز بـ «المماليك» للسلطة العسكرية، التي تحولت من ميدانها الحقيقي في حراسة الحرية وركزت جهودها في خنق الحرية، وطاردتها في الحواري والأزقة، وقد اختبأت الحرية من قبضة العسكر في «قبو» ، وقام أفراد الشعب بالتستر عليها، ووقفوا على بابها يحرسونها، غافلين أو جاهلين مناخ الحرية، والشروط الصحية التي يجب أن تتوافر لكي تحيا الحرية حياة طيبة، فتكتشف جماهير الشعب وهي عائدة إلى الرياح/ الحرية بالبشارة، أن التي يحرسونها من عسكر المماليك قد أصبحت جثة هامدة، لقد تسممت من الركود في ظلمات القبو، فالقبو يقتل الرياح، وتكتشف الجماهير بعد فوات الأوان أن شروط الحياة لحرية الرياح أن تستنشق الهواء النقي وأن تعبر في مطهر الشمس، أي أن يقاتل الناس دونها جهارا، وأن يدفعوا ثمنها من دمائهم، ولايكتفوا بمجرد التستر، لأنه ضرب من السلبية، والسلبية شريكة في قتل الحرية، إذ الحرية تنتزع ولا توهب:

«الرياح» اختبأت في القبو حتى تستريح . .

. . فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة

ووقفنا نحرس الباب، ونحمي الأروقة

بينما خيل المماليك تدق الأرض بالخطو الجموح

يقتفون الأثرا

يسألون الدرب عن خطوة ريح فيه، عن أية ريح!

فنغض البصرا!

ومضوا والسنبك المجنون يهوي، فيصب الشررا

وتواروا في الحواري الضيقة،

.. نحن عدنا نحمل البشرى لها

وهتفنا باسمها

وهززنا كتفيها عبثا..

وتدلت رأسها في راحتينا ميتة!

نحن كنا نحرس الباب، ونحمي.. اللافتة

وهي - تعويذتنا - لم نحمها!

في هذه الصورة التي تعتمد الرمز والواقعية معا يظهر ضرب موسيقي يرسم موجات متسقة، تنتهي كل موجة بقافية تتكرر ثلاث مرات، ما عدا قافية تتكرر مرتين، ونرسم للقوافي هذا الجدول ونفرغها فيه، ليكشف عما نريد قوله:

الحاء	القاف	الراء	ها	(التاء مع التاء المربوطة [illegible])
تستريح	[illegible]	الأثرا	لها	ميتة
الجموح	الأزقة	البصرا	باسمها	اللافتة
ريح	الضيقة	الشررا	لم نحمها	

تظهر حركة الوعي الفني بوضوح في الموجات الموسيقية الثلاثة الأولى، ذلك أن كل موجة تنطلق من حقيقة مشتركة، فكل موجة تتكون من عناصر ثلاثة - أي تتكرر القافية ثلاث مرات، فقافية الحاء تكررت ثلاث مرات، وكذلك القاف والراء -، هذه واحدة، الثانية أن كل مجموعة

موسيقية، يربطها في عناصرها رباط واحد، الأولى مرتبطة بالحركة، الثانية ترتبط بالمكان والاختناق، الثالثة تتعلق بحاسة العين، ما قيمة ذلك؟

لكي نجيب عن هذا السؤال نقول: بالتأمل: في شخوص اللوحة لا نجد إلا ثلاثة: الرياح، المماليك، الشعب (نحن)، هذه هي الشخوص التي تتحرك في الأبيات، ثلاث تتعامل مع ثلاث موجات، وكل موجة ذات ثلاث شعب، ومعنى هذا أن المجموعتين الموسيقيتين الأخيرتين ليستا مؤتلفتين مع التشكيل الفني، فالمجموعة الرابعة وإن دارت ثلاث مرات غير أنها لا رابط يجمعها غير قافية واهية، أما المجموعة الخامسة والأخيرة فلا تدور إلا مرتين لا يجمعهما جامع، ومعنى هذا أيضا، لو أن الشاعر قصر شكله الموسيقي على المجموعات المؤتلفة، ولم يقحم في آخرها غير المنسق، لكان أعجوبة في بناء الشكل، حيث يكون كل ما في الشكل والشخوص ثلاثيات.

ونعود إلى تتبع الحرية السياسية، لنرى الشاعر ينعاها في المقطع رقم (٣) من نفس القصيدة، ببيت تعجز اللغة عن أن تحوز معناه على النحو الذي صوره الشاعر:

(يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدس)

أي نوع من الطمأنينة هذا الذي يفرضه الرعب في ظل المسدس في أعوام قبيل هزيمة ١٩٦٧م؟ الحق أن الشاعر قد قال كلمته، ونبه في حينه، ودق أجراس الخطر.

وبعد النكسة يكتب أمل دنقل قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» في ١٣ـ٦، وهي القصيدة التي أطلق اسمها على الديوان، وزرقاء اليمامة من بني جديس، من أهل اليمن، وهي مضرب المثل في حدة النظر، قالوا إنها كانت تبصر من مسيرة ثلاثة أيام، وأنذرت قومها بجيش حسان بن تبع الحميري الغازي لجديس، فلم يصدقوها، فاجتاحهم حسان، والإنذار والتحذير

للخطر، وعدم الالتفات إلى التحذير، هو ما وظفه أمل دنقل في البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، حيث نبه كما نبّهتْ، وصم قومه الآذان كما صمها أهل جديس، واجتاحت إسرائيل العرب كما اجتاح حسان قوم الزرقاء، وكلا المهزومين يتبين حجم الكارثة بعد فوات الأوان.

وفي حديثه مع الزرقاء يبرز كلمة «تكلمي» لأن الكلمة تعبير وحرية، ولأنها توقف مد الهزائم التي تتوالى على المجتمعات المحرومة من حريتها:

تكلمي . . أيتها النبية المقدسة
تكلمي . . بالله . . باللعنة . . بالشيطان
لا تغمضي عينيك، فالجرذان . . .
تلعق من دمي حساءها . . ولا أردها
تكلمي . . لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفي عورتي . . ولا الجدران
ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها
ولا احتمائي في سحائب الدخان
تقفز من حولي طفلة واسعة العينين . . عذبة المشاكسة
(ـ كان يقص عنك يا صغيرتي . . ونحن في الخنادق
فنفتح الأزرار في ستراتنا . . ونسند البنادق
وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة . .
رطب باسمك الشفاه اليابسة
وارتخت العينان)

ويختفي الشاعر وراء قناع عنترة (. . . ـ نحو ٢٢ ق. هـ= . . . . . . ـ نحو ٦٠٠م) الفارس الشاعر، الذي أغفله قومه، وتركوه بين العبيد، ولم يعترفوا به سيدا وفارسا وشاعرا، وحين دهمهم الأعداء تخاذل كُماتهم وفرسانهم واستنجدوا بعنترة في محنتهم، ويبرز الشاعر في هذا القناع كلمة

«اخـرس» رمـزا للحـريـة السياسيـة المستلبـة ، ويجعلهـا محورا تنجم عنـه الكارثـة ، وبرفعهـا تدفع الكـارثة ، ويجب التنبيـه إلى أن الشاعـر أخذ من القنـاع الخرس ، ولم يأخذ منـه اعتراف بني عبس بحـريته ، إذ من الثـابت تـاريخيـا أن عنترة رفض النـزول إلى الميـدان إلا بعـد أن سـاوم على حـريتـه فاستنقذها من قـومه ، والشاعر موفق كل التوفيق في مـا أخذ وفي ما ترك ، لأن التعامل الصحيح مع القناع في إبراز ما يتفق مع تجربة الشاعر المعاصرة وإغفال ما عدا ذلك ، وتجربة الشاعر المعاصرة تتركز في الخرس الذي وصل إلى نتيجتـه في الهزيمـة ، بينما عنترة رفـض الخرس فلم يصل إلى نتيجتـه في هـزيمة بني عبس ، ويكـون مفهـوما أننـا لـو لم نستسلم للكبت لما وقعت هزيمتنا ، يفهم هذا بالإيحاء لا بالتصريح :

أيتها النبية المقدسة
لا تسكتي فقد سكتُّ سنة فسنة . . . لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي «اخرس . . » فخرست . . وعميت . . وائتممت بالخصيان
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتز صوفها . . أرد نوقها . . أنام في حظائر النسيان
طعامي : الكسرة . . والماء . . وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة . . والرماة . . والفرسان
دعيت للميدان
أنا الذي ما ذقت لحم الضان
أنا الذي لاحول لي أو شان
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان
أُدعى إلى الموت . . ولم أُدع إلى المجالسة (٥٠)

وإذا كان الشاعر قد وفق في الأخـذ والترك من قناعه مع عنترة ، غير أنه

من خلال قناعه غاب صوته وذاب في تجربة عنترة، فلم نعثر على تجربة الشاعر في الصورة السابقة، وكان أولى به أن يستحضر عنترة إلى الصراع العربي ــ الإسرائيلي ويجعله يتحدث عن هذا الصراع مراوحا بين التجربتين: القديمة والمعاصرة، كما راوح الشاعر بين تجربته وتجربة الزرقاء في نهاية القصيدة:

ها أنت يا زرقاء

وحيدة... عمياء

وما تزال أغنيات الحب.. والأضواء

والعربات الفارهات.. والأزياء

فأين أخفي وجهي المشوها

كي لا أعكر الصفاء.. الأبله.. المموها

في أعين الرجال والنساء؟

ويعود أمل دنقل للإلحاح على ملمح الحرية المفقودة في قصيدة «أيلول»[٥٠] المؤرخة في سبتمبر ١٩٦٧، وأيلول رمز، الهزيمة، بعثه الشاعر من رحلة الموت ليكشف أكذوبة السلطة المستبدة، يرمز لها بتحكم سليمان في المردة، ويموت سليمان على عصاه، والجن مسخرون يعملون بأمره، «ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته، فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين»*، فالسلطة المتحكمة ميتة وتعيش بوهم القوة في خيال المستعبدين.

وقد بنى الشاعر قصيدة «أيلول» على مرتكزين: صوت، جوقة خلفية، الصوت له الصدارة كأنه اللحن الرئيسي يتعامل مع الأحداث والوقائع، بينما تقوم الجوقة ومكانها في الخلف بدور الموسيقى التصويرية

* من سورة سبأ الآية ١٤.

المصاحبة للوقائع، وبالتأمل في أنغام الجوقة نشعر أنها نعي على ما آلت إليه الأحداث في مصادرة الحريات، وقبيل نهايـة القصيدة يحدث نوع من تبادل الأمـاكن، فتأخذ الجوقـة مكـان الصـدارة، ويتأخر الصـوت إلى الخلف، ولتقدم الجوقة في النهاية لا نجدها مصحوبة بصفة «خليفة»، مما يدل على وعي الشاعـر وعيا بعيـد المدى في إحكام عملـه الفني، هذا الـوعي الذي يقول في الـدال مايقول في المدلـول، فإذا قال: «الصوت» وهـو الرئيسي ذو الصـدارة: إن سليمان الحكيم سلطة ميتـة، تحيـا بوهـم القوة، وقـد فقئت عيناه، وسرق خفاه الذهبيـان، وحشر في أروقة الأشباح، فمن الطبيعي أن يتنحى عن الصدارة، وأن تتقـدم الجوقة وتحتل مكـانه، في تبـادل للمواقع ينسجم فيه الدال مع المدلول:

(صوت)	(جوقة خلفية)
أيلول الباكي في هذا العام	ها نحن يا أيلول
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	لم ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام	فحلت اللعنة
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية	في جيلنا المخبول!
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	....
ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئا فوق عصاه	
قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه	قد حلت اللعنة
أواه!	في جيلنا المخبول
قال.. فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين	فنحن يا أيلول
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين	لم ندرك الطعنة
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة	
....	....

وممـا يحمـد للشـاعـر أنه في خضم الأحـزان العـربيـة لا يفقـد الإيمان بالمستقبل، فينهي قصيدته بأمل مبحوح في طابية ناعمة:

(الجوقة)

هذا العام
أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام
وبقينا في المهد المختنق المبحوح
لكنا من كل ضريح
ننتظر الريح

(صوت)

ننتظر الريح
من كل ضريح
. . . .
من كل ضريح
ننتظر الريح

كما أنـه بإعـادة التأمل في التشكيل نجـد أن «الجوقـة الخلفيـة» كـانت خـلاقـة في وضـوح رؤيتها، ولا تنتـزعهـا من كلمات الصـوت، ومن هنـا احتفظت الجوقـة الخلفية بأصـالتها فلم تفقـد نفسها في الأزمـة وأصبحت جديرة بأن تتقدم للصدارة وتحمل المسؤوليـة، في الوقت الذي انحدرت فيه السلطة إلى غرفة الأشباح، وحينما حاولت أن تصنـع موسيقاها لم تبتدع فنا ينبع من داخلها وإنما انتزعتهـا من كلمات الجوقة، وكأنه إيمان بأن الشعب هو الأصل وهـو المصدر، لقد أخذ عنترة العبسي/ الجوقة/ الشعـب مكانه الحقيقي اللائق به، وهكذا يقول التشكيل ما تقوله الدلالة.

وتعدد الأصوات، كما في قصيـدة «أيلول»، وهو تعدد متلبـس بالتنوع الموسيقي في أحيـان كثيرة، «من وسائل أمل دنقل في تحريك قصـائده على محور سيـاقي درامي متفجـر، قـد يصل أحيـانـا إلى مشـارف الإطـار المسرحي. . . . حيث يتم استثمار الشكل المكتـوب في تـوزيع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية، ويحشد أكبر قـدر من العوامل الدرامية في تقسيم الصفحة إلى نهرين، أحـدهما وهو العريـض للصوت، والآخر للجـوقة، ويحتاج القارىء إلى دربـة خاصة، كي يكتشف الطريقـة التي ينبغي له أن يتـابع بها السطور، فهـو أمـام نصين في لحظة واحـدة، واختلاف الإيقـاع

والـروي والتكوين الـداخلي لكل منهما هـو الـذي يجعل التكامل الـدلالي بينهما يتم على مستـوى البنية العميقـة بتأثير التقاطع المكـاني والزمـاني بين تلك العناصر المركبة» (٥١) .

لكن الشاعر أمل دنقل في ديوانـه التالي «تعليق على ما حدث» يعود إلى إبراز السلبية ، في قصيـدته «في انتظار السيف» (٥٢)، يلتقط رمـوزه المعبرة عن الحياة العامة ، ويمنحها دلالات سياسية معينة :

تقفر الأسواق يومين . . وتعتاد على «النقد» الجديد

تشتكي الأضلاع يومين . . وتعتاد على السوط الجديد

يسكت المذياع يومين . . ويعتاد على الصوت الجديد

لقد انتـزع الشاعـر الرمـوز الثلاثـة : النقد، السـوط، الصوت، مـن دلالتها المعجمية، ووحد بينهـا ـ رغم تباينها في الـوقائع اليومية، وأصبحت ثـلاثتها تعني نظم الحكم الجديـدة، ولا يهمنا أن نشير إلى أن النقـد سلطة الحاكم الاقتصـادية، وأن السوط عصاه العسكـرية المهددة، وأن الصوت إعلام الحاكم، بقـدر ما يهمنا إبراز ما عناه الشاعر بقوة من السلبية واللامبالاة التي تقابل بها الشعوب نظم القهر والاستبداد المتتالية عليها، وتعد هـذه الشعوب نفسها للتكيف مع القهر الجديد، ولكن تعود مع الشاعر خطابيته الخافتة في التفاؤل والإيمان بالمستقبل، حتى يصبح هـذا التفاؤل ملمحـا من ملامح الشـاعر، على خـلاف البياتي، الـذي لم يفلح في العودة من اغترابـه رغم نصائح صـديقه التركي نـاظم حكمت بالعـودة والنظر إلى الجانب المشرق في الحيـاة، وعلى خـلاف السياب الـذي لم يلتق مع المدينـة في أيـة مرحلة وأي شكل، فينهي أمل دنقل قصيدته «في انتظار السيف» كما أنهى قصيدة «أيلول»، يقول مخاطبا مدينته/ وطنه، بعد الأبيات السابقة :

وأنا منتظر جنب فراشك

جالس أرقب في حمى ارتعاشك

صرخة الطفل الذي يفتح عينيه على مرأى الجنود

والجنود هنا ليسوا سلطة، ولكنهم الفوارس المحاربون في الميادين، لتخليص المدينة/ الوطن من أسر العدو.

قبيل النكسة بثلاثة أشهر تقريبا يمعن أمل دنقل في نعي الحرية السياسية، من خلال «حديثه الخاص مع أبي موسى الأشعري» (٥٣) (عبدالله بن قيس، ٢١ق هـ ـــ ٤٤هـ= ٦٠٢ ـ ٦٦٥م) وهي قصيدة ذات إطار جديد مستحدث، مأخوذ من صورة الحديث بين اثنين، كل منهما يعرض ما عنده على الآخر، وما عند كل منهما منتزع من تجربته، ولكن الحديث المتبادل يكمل بعضه بعضا، من خلال مشاهد قد يبدو أنها متنافرة، ولكن المتأمل في مدلول الأحداث يستطيع العثور على الخيط الذي يسلكها في قضية واحدة، هي قضية الظلم من جانب والضعف والخور من جانب آخر وبين هذا وذاك تضيع الحرية:

إطار سيارته ملوث بالدم

سار ولم يهتم

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطوية

وسرت عنهم . . ما فتحت الفم

واضح أن هذا المشهد في الحديث المتبادل، من حديث الشاعر، فهذه هي مدينته وهذا هو عصره في رموز واقعية، فصاحب السيارة السريعة ملطخ بدماء ضحاياه دون مبالاة، وهو رمز لطغيان السلطة ـــ وليس الاستعمار والصهاينة فعنوان القصيدة لا يسمح بهذا التفسير (٥٤) ـ والشاهد الوحيد على الجريمة هو الشعب، يرى ما يحدث أمام عينيه ولا يثور، بل يصمت ولا يحاول الكلام، والجريدة اليومية تقوم بالتستر على

المعتـدي، وهنـا يأخـذ الأشعـري الحديث من الشـاعـر، ويكمل بما هـو مطلوب وقد فعله كفرد ولكن الأمة غفلت عن حركته.

ويأخـذ الشـاعر الحديث ليتقـدم خطـوة بالقضيـة، فـالانصراف عن متابعة ومساءلة الحكام دفعت الأفـراد إلى الأنانية، فلم يعد الإنسان يُعنى إلا بنفسه فقط، ولا يحترم إلا من يقدم له ثمن الاحترام:

حين دلفت داخل المقهى

جردني النادل من ثيابي

جردته بنظرة ارتياب

بادلته الكرها

لكنني منحته القرش. . فزين الوجها. .

ببسمة كلبية بلها

ثم رسمت وجهه الجديد. . فوق علبة الثقاب

ويترسب حديث الثـورة واسترداد الحرية السياسية في أعماق الشـاعر، فيحلم بها، فيما يشبه الرؤيا بمشهد يبعد عـن الحياة اليومية في لغته ويقرب كثيرا من لغة الحلم، (ويفقـد الشاعر فيه بعض صفـاته الشعري، إذ يبدو أن نجاحه كثيرا ما نراه في استخـلاص رموزه من الواقع اليومي)، يصور في خلال المشهـد مدينته، أو حريتـه، مرة بالمهرة الكسلى يشـدها الحوذى إلى عربتـه ويزجرها لغـايته، ويلهبها بسياطـه دون أن تثور، ومرة أخرى يـرمز إليها بطفلـة توشك أن تضع مولـودها/ الحرية، ولكنها تـذوب، ويُصدم الشـاعـر بفجر الحقيقـة ويستيقظ من حلمـه ليكتشف أنـه سقط في لغـة التضاد التي تملأ مدينتـه بالتمزق، ثنائية: الـواقع/ المثال، فيتحطم مثالُ حلمه على صخرة الواقع، ويعود إلى عزلته:

خرجت في الصباح. . لم أحمل سوى سجائري

دسستها في جيب سترتي الرمادية

فهي الوحيدة التي تمنحني الحب. . بلا مقابل

ثم يسقط الشاعر في «رؤيا» وكأن هذه الرؤيا تفسير للسنوات السبع في تعبير يوسف عليه السلام لحلم الملك «ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن . . . »*، وهذا الجوع نتيجة طبيعية للطغيان من ناحية، والخنوع والجهل واللامبالاة من ناحية أخرى، وقد تمخضت الرؤيا بعد ثلاثة أشهر من كتابة القصيدة عن كارثة العام ١٩٦٧م .

بعد النكسة بعامين تقريبا، وعلى وجه التحديد في مارس ١٩٦٩م، كتب أمل دنقل قصيدة «صفحات في كتاب الصيف والشتاء» (٥٥) من ثلاثة مقاطع، الأول عنونه بـ «حمامة»، وهي حمامة بيضاء / رمز الحرية والسلام، ولأنها تنشد أول الأمر لما ترمز إليه من معان سامية فإنها تسبب الإزعاج، ولذا كان لابد من إزعاجها وعدم السماح لها بالاستقرار، واختار لها الشاعر من الأماكن ثلاثة، مظنة الحرية والسلام، ولكنها فزعت من ثلاثتها، المكان الأول تمثال نهضة مصر وهو عبق تاريخي يصون الحرية، والثاني قبة الجامعة وهي رمز معاصر للنهضة الحضارية، والمكان الثالث رأس الجسر ولعله رمز الامتداد من الماضي إلى المستقبل مرورا بالحاضر، وحين تطارد المدينة هذه الحمامة فكأن لا حماية لها على امتداد ثلاثية : الماضي / الحاضر / المستقبل، ويحاول الشاعر أن يتدخل ويمد يد المساعدة للحمامة المفزعة، فوضع يدها على وسيلة الاستقرار في مدينته، وهذه الوسيلة هي الاستسلام، والانخراط في ائتلاف غير مقدس مع نظم القهر، وهي نفس الوسيلة التي نصح بها من قبل سبارتاكوس في كلماته الأخيرة، يقول لها الشاعر:

أيتها الحمامة التعبى

دوري على قباب هذه المدينة الحزينة

وأنشدي للموت فيها . . والأسى والذعر

حتى نرى عند قدوم الفجر

---

* الآية ٤٨ من سورة يوسف .

جناحك الملقى . . . على قاعدة التمثال في المدينة
وتعرفين راحة السكينة

وهو حل ساخر سبق للشاعر التعامل معه في كلمات سبارتاكوس، ونعتقد أن لغة السخرية مهترئة يجب أن يتجاوزها الشعر المعاصر إلى الرؤية، وكثيرا ما تجاوزها الشاعر نفسه، ولكنها بقايا من ترسبات القديم لدى الشاعر.

والمقطع الثاني من القصيدة بعنوان «ساق صناعية» وهي لمحارب عاد من الحرب الخاسرة بلا رجل وبلا وسام، شاركه الشاعر غرفته في فندق واحد، وعندما رأى المحارب في يد الشاعر كتاب «الحرب والسلام» اربد وجهه وقص على الشاعر قصة غرامه الذي تحطم بتحطم ساقه، وظل يسرد على الشاعر عن الدماء المراقة في الصحراء والقصص الحزينة، حتى تلاشى وجهه في سحب الدخان والكلام، وطالت وقفته مع حشرجة صوته، فأدار الشاعر رأسه حتى لا يرى دموعه، وينتهي المقطع بتغافل وتستر وعورة في عرف المدينة التي هي في جوهرها وسام المحارب النبيل:

وحين ظن أنني أنام
رأيته يخلع ساقه الصناعية في الظلام
مصعدا تنهيدة . . قد أحرقت جوفه

والمقطع الثالث «شتاء عاصف» وهو في مفهومه تحريض على الانفجار، فكل شيء في المدينة قد ضاق بحمله، تختلط في المقطع رموز الضيق، فترام الرمل المنبعج يطالب بالانفجار والشتاء عاصف، والأحجار في سكونها الناصع، وهل يكون السكون ناصعا إلا إذا كان نذيرا بالعاصفة؟ والأغاني . . يختار منها الشاعر أغنيتين: «الغضب الساطع»، والثانية: علمه كيف يجفو فجفا ظالم لاقيت منه ما كفى، الأولى صريحة في بابها، أما الأغنية الثانية فقد لوحها الشاعر من عالم الغزل الرقيق،

وطوعهـا لمغازيـه السياسية، فلم يعـد الظالم حبيبا متمنعـا هـاجـرا كما هو الأصل في الأغنيـة، بل تحول إلى حـاكـم مستبـد، سـاعـده على عتـوه أن المتفعين من ورائه نفخوا فيـه حتى نسي شعبه، وهذا المقطع رؤية الشـاعر نفسه، حكاهـا بنفسه على لسانه، وانتهى الشاعـر بترك المدينة، والجلوس على الشاطىء بعيدا، يرقب الأمواج وهي تلطم الصخر، دون أن تكف عن صراعها، وهي نهاية ليست سينمائية تعقب حالة درامية، بل هي استشهاد من الطبيعة يحرض على الصراع، من ناحية أخـرى يعلمنا الشاعر الفلسفة بإلفـه المتنـاهي في الكبر، فإذا كـان ترام الـرمل قـد ضـاق بالنـاس، فقـد اكتشف الشـاعر وجـوده الخالص داخل نفسـه، فـالعالم كبير، ولكنـه في داخلنا عميق كـالبحر، كما يقـول ريلكه [٥٦]، ولهذا نشعـر أمـام البحـر بانتقـالنا إلى كبريـاء الوجـود المعجب، ولن نكون مقـذوفين في العالم، بل نحن نفتحه من خلال تجاوز المرئي كما هـو، قبل أن نباشر الحلـم، إن تمدد الوجود تكبحه الحياة، ويعـوقه الحذر، ولكن المتناهي في الكبر يباشر فعله في التمدد حين نكون وحيدين، لأنه حركة الإنسان الساكن، وهي إحدى الخصائص الدينامية لحلم اليقظة الساكن:

كان (ترام الرمل)...
منبعجا، كامرأة في أخريات الحمل
وكنت في الشارع
أرى شتاء (الغضب الساطع)
يكتسح الأوراق والمعاطفا
وكانت الأحجار في سكونها الناصع
مغسولة بالمطر الذي توقفا
وكان في المذياع
أغنية حزينة الإيقاع
عن (ظالم لاقيت منه ما كفى..)

قد (علموه كيف يجفو . . فجفا)
جلست فوق الشاطىء اليابس
وكان موج البحر
يصفع خد الصخر
وينطوي ـ حينا ـ أمام وجهه العابس
. . وترجع الأمواج
تنطحه برأسها المهتاج
ودون أن تكف عن صراعها البائس
ودون أن تكف عن صراعها البائس .

في سبتمبر ١٩٧٠م يعلن أمل دنقل أن المدينة تفقد حريتها مع نظم الحكم العسكرية ، يقولها صريحة ومباشرة ومسطحة ليست في المستوى الفني الذي تعودناه منه ، يقول إن الجندي لا يطلق الرصاصة التي ندفع ثمنها من الكسرة والدواء على أعدائنا بل يطلقها علينا «إذا رفعنا صوتنا جهارا» ، وتحدث عن« همة الجندي وقلبه الأعمى الذي لا يحرس إلا من يمنحه راتبه الشهري» «لكنه إن يجن الموت فداء الوطن المقهور والعقيدة / فر من الميدان/ وحاصر السلطان/ واغتصب الكرسي/ وأعلن الثورة في المذياع والجريدة» ، وفي رأيه أن مكان هذه الذرية اللعينة هو الخنادق على الحدود :

لو دخل الواحد منهم هذه المدينة
يدخلها حسيرا
يلقي سلاحه على أبوابها الأمينة
لأنه لايستقيم مرح الطفل . . وحكمة الأب الرزينة
مع المسدس المدلى من حزام الخصر . . في السوق . . وفي مجالس الشورى(٥٧)

وتختلط رموزه الواقعية بالإشارات الأسطورية في السقوط الناجم عن الكبت :

أسقط واقفا . . وخائفا
أن يحمل الصدى ندائي للهوائيات . . فوق أسطح البيوت
أن تفشي الرمال صوتي المضيء ، صوتي المكبوت .
. . . .
. . . .
أبحث عن مدينتي : يا إرم العماد . . يا إرم العماد
يا بلد الأوغاد والأمجاد
ردي إلي صفحة الكتاب
وقدح القهوة . . واضطجاعتي الحميمة
فيرجع الصدى كأنه اسطوانه قديمة :
يا إرم العماد . . يا إرم العماد (٥٨)

لقد ألقى الشاعر قفازه في وجه السلطة ، وناجزها ، فلم يعد بعد طول الصمت والهوان ما يحرص عليه :

أيها السادة : لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي «ابن هند»
ليس ما نخسره الآن . . سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى . . ومن عار لعار (٥٩)

إن أول قصيدة من ديوانه «العهد الآتي» تحمل على رجل المباحث رمز القهر والعبودية والمهانة ، في لغة تفتح في حياة الشاعر الفنية عهدا جديدا ، يفيد فيه من الكتاب المقدس والقرآن الكريم بشكل نموذجي ، ويعيد فنونا بلاغية قديمة ، أدى تعمدها وتكلفها في فترة ما قبل النهضة إلى تردي الذوق ، ولكنه وهو يتعمدها لم يهبط بها ، بل تعامل معها بمهارة فائقة ، ارتقت بصنعته إلى ذروة بيانية قلما نعثر عليها ، خاصة مع الشعر الجديد الذي كاد يهجر الفنون البلاغية القديمة في سبيل البحث عن فنون

جديـدة، وأمل دنقل، وهـو من الباحثين عن الجديـد أعاد هـذه الفنون ـ الترصيع وحسن التقسيم ـــ، وحشدهـا بشكل يلفت النظر، فنـون تلفت النظر بجمالها في تعايشها مع التراث الـديني المستعاد، وبلغت معهما اللغة درجة عالية من الصفاء، وهي قصيدة مدورة، والقصيدة المدورة في الشعر الحديث ـ وهذه تنهج نهجها ـ تبعد كثيرا عن الأشكال البلاغية التقليدية، ومع ذلك فإن «صلاة» أمل دنقل تجمع بين الفنين، وهذه واحـدة مما يتفرد به أمل دنقل في محاولاته العديدة لاكتشافه لغته الخاصة به *.

وهذه مفردة من إنجـازات رجل المباحث. إن «سفر الخروج» من مصر في العهد القديم تحول على يد الشـاعر إلى خروج مصر على النظام في ١٨، ١٩ يناير، إنـه ـ في رأي الشاعر ـ خروج على المنـازل والزنازن والمدى، التي تحولت إلى أضرحـة، وتعقبت المبـاحـث واحـدا من أفـراد الشعب، هـو نموذج لما يحدث في مثل هذه الظروف:

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها.. (دفعته كعوب البنادق في المركبة)

دقت الساعة المتعبة

نهضت، نسقت مكتبه..

صفعته يد.. (أدخلته يد الله في التجربة)

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه، رتقت جوربه..

(وخزته عيون المحقق.. حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة)

دقت الساعة المتعبة

دقت الساعة المتعبة (٦٠)

---

*سبق دراسة القصيدة في البعد الاجتماعي للمدينة.

تتكرر جملة «دقت الساعة» وهو تكرار منتزع من الواقع، وتعب الساعة آت من الزمن البطيء على الأم الفقيرة، وإذا رمزت الأم للوطن - وهذا وارد يسمح به النص - يتحول تعب الساعة إلى الحرية البطيئة التي طال انتظارها، وكلما لمعت بوارقها سرعان ما يئدها الطغيان، وكلما دقت الساعة تقدمت الصورة خطوة للأمام، من لحظة القبض عليه، حتى اعترافاته المنتزعة بالقهر، وفي الرمز أيضا يكون الأصل في الساعة أن تدق لحظة النصر والتحرر، ولكن التحول حدث فيها هي الأخرى.

في الإصحاح الثالث من القصيدة يحذر مدينته (=مصر) ألا تبدأ القوم بالسلام، لأنهم بعد أن أشعلوا النار في كل شيء سيذبحونها في الغد:

... بحثا عن الكنز في الحوصلة
وغدا تغتدي مدن الألف عام
مدنا للخيام
مدنا ترتقي درج المقصلة (٦٠)

وتتحول دقات الساعة في الإصحاح الرابع إلى صفة «القاسية»، بعد أن كانت «المتعبة» في الإصحاح الثاني، والصفة الجديدة نمو في الصورة، من الثابت تاريخيا أن حوادث ١٨، ١٩ يناير كانت عقب قرارات اقتصادية قاسية في رفع بعض السلع التموينية، - وقد تراجع النظام عن هذه القرارات لإسكان الثائرة، ولكن إلى حين - فهل القسوة من الجوع؟ أو هي قد صاحبت الجماهير في عنف حركتها ضد هذه القرارات؟ الذي يهمنا أكثر هذه المفارقة التي يصورها الشاعر في تسمية الأحداث:

كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية
عن دعاة الشغب
وهم يستديرون، يشتعلون - على الكعكة الحجرية - حول النصب
شمعدان غضب

يتوهج في الليل . . والصوت يكتسح العتمة الباقية
يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة (٦٠)

إن المذياع رمز للمدينة/ السلطة، ولذا يسمي الأحداث «شغب» و «انتفاضة الحرامية»، ولكن للشاعر رؤية مخالفة، ولذا يصف أحاديث المذياع بالبالية، ويصور الأحداث بصورة رائقة جديدة ومقننة «شمعدان غضب»، لا يبالغ في نيران الأحداث، ولا يقلل منها.

ويعود في الإصحاح الخامس إلى تعميق صورة التشويه لدى الطرف الآخر، ويضع نفسه ممثلا للخارجين في هذه الأحداث، ويتحمل وحده عبء التزييف وقلب الحقائق التي تقوم بها رموز السلطة الأخرى مع المذياع، وهي الصحافة، والمطرب، وكاب العقيد، وشهود الزور، والبرلمان.

وفي الإصحاح السادس تصل القصيدة إلى قمتها ونهايتها، يحدد الشاعر زمنها، فقد «دقت الساعة الخامسة»، ويتلاقى الطرفان: الجنود بخوذاتهم ودروعهم، والثائرون/ المشاغبون، يبدع الشاعر لهم صورة حية:

والمغنون ـ في الكعكة الحجرية ـ ينقبضون وينفرجون . . كنبضة قلب
يشعلون الحناجر، يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب
يشبكون أياديهم الغضة البائسة
لتصير سياجا يصد الرصاص . . الرصاص . . وآه . . .
يغنون «نحن فداؤك يا مصر» «نحن فداؤ. . . . »
وتسقط حنجرة مخرسة
معها يسقط اسمك ـ يا مصر ـ في الأرض
لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات على الساحة الدامسة
دقت الساعة الخامسة

دقت الخامسة

دقت الخامسة

وتغرق ماؤك ـ يا نهر ـ حين بلغت المصب (٦٠)

والتكرار لكلمة الرصاص صورة لانهياره على المتظاهرين، كما أن التكرار صورة صوتية واقعية لهتاف الجماهير «نحن فداؤك يا مصر»، والهتاف الثاني لم يكتمل لأن الرصاص أخرس الألسنة*، فانطفأ شمعدان الشعب بعد أن كبر وتحول إلى نهر بلغ مصبه وكاد أن يؤتى ثماره، لولا دقات الساعة الخامسة، وضاع كل شيء، ولكنه ضياع ليس كالضياع الذي كنا نراه في نهايات السياب، لأن ضياع أمل دنقل مصحوب بذبذبات قوية تتحرك نحو الإبداع والحياة وإن لم تصل إلى نتائجها، لكنها تترك الأمل معقودا على البعث والإحياء وليست نهاية الشقاء الأبدي الذي رأيناه عند السياب.

وفقدان الحرية يأخذ عن دنقل شكلا أكثر اتساعا، من خلال الشاب الفلسطيني سرحان بشارة الذي قتل السناتور الأمريكي روبرت كيندي، وسرحان نموذج لمن فقد القدس/ مدينته/ وطنه، في الإصحاح الأول من قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» (٦١) تتحول القدس العجوز إلى رمز ديني هو يعقوب الذي فقد أعز الأبناء فابيضت عيناه من الحزن، ومثله تحولت القدس في غياب ابنها سرحان ـــ رمز لكل فلسطيني ـ إلى مراع من الشوك، وتكون في حاجة إلى أحد الشهداء الشجعان، وانبرى سرحان في الإصحاح الثاني ، ورشق حد المطواة في الحائط ـ رمز التحدي ـ مستعليا فوق الوجوه الأخرى، وجوه الجبناء المتخفية كالفئران يريدون استخلاص حريتهم من القط، ولكن الجبن وقف بهم عند من يعلق

---

* ومن الجميل أن يوافق عمل الرصاص في الإخراس تمام التفعيلة وبذلك يكون الانقطاع قد قام بدورين: على مستوى الدلالة، وعلى المستوى الموسيقي.

الجرس في عنق القط، ويبتكـر الشـاعـر صـورة نـادرة لانفصـام الـوجـه العـربي، وكيفية انبثـاق الوجـه الخاثر بسبب النعمـة من أصله العـربي، المفـروض في المرآة أن تعكس الـوجـه بأمـانـة طبق الأصل، ولكن تحدي سرحان جعـل المطواة تشـدخ المرآة، فتعددت فيهـا الصور، وسرحـان هو الذي انسلخ من الوجه العربي الجبـان الذي لصق به، ومن هذا الانسلاخ توافرت لديه القدرة على التحدي.

وترك سرحـان الساحة العربيـة، التي ضاقت به، فقـد انتقل إلى لبنان بعـد أن ضـاقت بـه عمان (الإصحـاح الثـالث)، بـاحثـا عن الحريـة في الإصحاح الرابع:

البسمة حلم
والشمس هي الدينار الزائف
في طبق اليوم
(من يمسح عني عرقي في هذا اليوم الصائف)
والظل الخائف
يتمدد من تحتي، يفصل بين الأرض وبيني
وتضاءلت كحرف مات بأرض الخوف
(حاء... باء)
(حاء.. راء.. ياء.. هاء)
الحرف: السيف
مازلت أرود بلاد اللون الداكن
أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء
حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن
لكن...!!

كل شيء في هذا المقطع يتضاءل، البسمة لا حقيقة لها، والمتناهي في الكبر تضاءل، فقد تحولت الشمس إلى دينار، والإنسان تضاءل من الخوف الذي فصل بينه وبين الأرض، والحب مات، وماتت الحرية، وتضاءل الأحياء بحيث يشبهون الموتى، والقلب تضاءلت نبضاته، والتقطيع الذي أصاب الكلمتين: حب، حرية، صورة للتمزق الذي أصاب أجمل كلمتين في حياة الإنسان بين المدن العصرية التي تتشدق بالحضارة.

ويستحضر في الإصحاح الخامس منظرا جانبيا لعمّان عام البكاء، لعله العام الذي جرت فيه أحداث أيلول الأسود، كشاهد على المدن العربية التي تصعقه، وقد أدى ذلك إلى حل فردي قام به سرحان في الإصحاح السادس، ولكن الشاعر يرتفع بالعمل الفردي ويسمو به إلى عمل وطني تباركه القدس ويباركه الله:

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض من حول مائدة مستديرة

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء

***

وأمل دنقل من الشعراء المبرزين في اكتشاف رموزه، وكثيرا ما يوفق لاستخلاصها من منجزات المدينة، والقطار أحد هذه المنجزات العلمية، وإذا كان «ألفرد دي فيني» قد فزع من القطار فزعا رومانسيا، لأن القطار من العجلة التي لا تسمح بالتأمل، فإن أمل دنقل جعل منه رمزا وسائطيا على ثبات حالة القهر ودم التطور، فالقطار ملتزم بالسير على قضيبين، لا يحيد عنهما ولاينحرف، وكذلك الأمر في بلادنا يسير على وتيرة واحدة من العسف ـ كما يرى ـ وكأنه يمشي على خط قد رسم له لا يستطيع الفكاك منه، فالماضي يتكرر في الحاضر وهو نفسه في المستقبل

مادامت قطاراتنا السياسية والاجتماعية ملتزمة بقضبان الموت فتحدث ضروبا من العبث بجماليات المكان، المتناهي في الكبر ـ السماء ـ تتضاءل حتى ذرات الموت، دلالة التضايق في الحريات، وتفر الأشياء من خلال زجاج القطار، ولكن الأشياء التي يرصدها الشاعر رموز للحرية: أغنية الريح، قنطرة النهر، سرب العصافير، والماء سر الحياة، والحلم جوهرها وقيمتها، وتظل القطارات في رحيلها، ولكن الناس يصلون إلى مدنهم ولايصلون إلى أهدافهم:

القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان ـ ماسيكون
والسماء رماد، به صنع الموت قهوته، ثم ذراه كي
تتنشقه الكائنات، فينسل بين الشرايين والأفئدة
كل شيء خلال الزجاج يفر:
رذاذ الغبار على بقعة الضوء، / أغنية الريح، /
قنطرة النهر، / سرب العصافير والأعمدة
كل شيء يفر، فلا الماء تمسكه اليد، والحلم لايتبقى على شرفات العيون
والقطارات ترحل، والراحلون
يصلون . . ولايصلون[٦٢]

وفي نوع من لغة التضاد تنسحق الحرية في ثنائية: الزمان/ المكان، يكون الزمان ـ الشهور ـ مجالا لتحولات الزهرة ـ المتناهى في الصغر ـ وتحولاتها فوق أماكن تتراوح بين الحياة والموت، فهي أول الأمر على حافة القلب (حياة)، ففي إناء (صنعة مدينية)، ثم في الرداء (مظهر)، ثم في غناء (جمال)، فبكاء (ضعف)، وفي آخر الأمر فوق قبر (موت):

الشهور زهور على حافة القلب تنمو
وتحرقها الشمس ذات العيون الشتائية المطفأة
زهرة في إناء

تتوهج في أول الحب بيني وبينك، تصبح طفلا. . وأرجوحة. . وامرأة
زهرة في الرداء
تتفتح أوراقها في حياء
عندما نتخاصر في المشية الهادئة
زهرة من غناء(٦٢)
تتورد فوق كمنجات صوتك، حين تفاجئك القبلة الدافئة
زهرة من بكاء
تتجمد فوق شجيرة عينيك في لحظات الشجار الصغيرة، أشواكها: الحزن والكبرياء
زهرة فوق قبر صغير
تنحني، وأنا أتحاشى التطلع نحوك. . في لحظات الوداع الأخير
تتعرى وتلتف بالدمع في كل ليل إذا الصمت جاء
لم يعد غيرها من زهور المساء
هذه الزهرة اللؤلؤة(٦٢)

ويعود أمل دنقل لتعميق صورة كان قد لمسها عابرا في الإصحاح الثاني من «سفر الخروج»، وهي دور المحقق في انتزاع الاعترافات المطلوبة، ينميها هنا في الإصحاح الخامس من «سفر ألف دال» ـ يختصر أمل دنقل ـ في حديثه مع ابنته يذكر «بحديث سبارتاكوس عن ابنه:

أتحسس وجهك! (لم آك أعمى. . ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي
بملف اعترافي، لتنظره السلطات. . فتعرف أني راجعته كلمة. . كلمة. .
ثم وقعته بيدي. . . ـ ربما دس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي إلى الموت ـ
لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديَّ وعينيَّ بعد انتهاء المحاكمة العادلة)
زمن الموت لاينتهي يا ابنتي الثاكلة
وأنا لست أول من نبأ الناس عن زمن الزلزلة
وأنا لست أول من قال في السوق: إن الحمامة في العش تحتضن القنبلة

قبليني، لأنقل سري إلى شفتيك، لأنقل شوقي الوحيد
لك، للسنبلة
للزهور التي تتبرعم في السنة المقبلة
قبليني. . ولا تدمعي! سحب الدمع تحجبني عن عيونك في هذه اللحظة المثقلة
كثرت بيننا الستر الفاصلة
لا تضيفي إليها ستارا جديدا (٦٢)

والشاعر مع ابنته يرتفع حس ونبض التفاؤل فيه قليلا عما كان عليه الأمر في سبارتاكوس مع ولده، لأن الشاعر هنا لايذكر فقط بشهيد الحرية الروماني، ولكنه يتحد من جديد بالزرقاء فيعيد علينا حس التنبؤ، وكأن هذه الرموز التاريخية تلح عليه ولم يتخلص منها بالكلية، ولكن ليس إلى حد اجترارها لنضوب مخزونه، بقدر ما تلح عليه الحرية السياسية.

ويعتبر الإصحاح الرابع من سفر «ألف دال» صورة خيالية عريضة، جسم فيها الشاعر أحاسيس الحرية السياسية في تركيبة حسية موحية بحرمانه من اعتناق المتناهي في الكبر ـ الريح، الأرض، الشمس/ رموز الحرية ـ في صورة تفصيلية من إبداع خياله استغرقت الشاعر في وصف المشبه به بصور حسية مشحونة بشتى الأحاسيس:

«أشعر الآن أني وحيد،
وأن المدينة في الليل. . (أشباحها وبناياتها الشاهقة)
سفن غارقة
نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها إلى القاع منذ سنين
أسند الرأس ربانها فوق حافتها، وزجاجة خمر محطمة تحت أقدامه،
وبقايا وسام ثمين.
وتشبث بحارة الأمس فيهابأعمدة الصمت في الأروقة
يتسلل من بين أسماهم سمك الذكريات الحزينة

وخناجر صامتة
وطحالب نابتة
وسلال من القطط النافقة
ليس ما ينبض الآن بالروح في ذلك العالم المستكين
غير ما ينشر الموج من علم . . كان في هبة الريح .
والآن يفرك كفيه في هذه الرقعة الضيقة
سيظل على الساريات الكسيرة يخفق . . حتى يذوب . . رويدا . . رويدا،
ويصدأ فيه الحنين
دون أن يلثم الريح ثانية، أو يرى الأرض، أو يتنهد من شمسها المحرقة» (٦٢)

هذه الوحدة التي ظهرت في البيت الأول مباشرة وعرض الشاعر تفاصيلها في هذه الصورة الخيالية، ليست وحدة رومانسية مبهمة الأسباب، وإنما هي آتية من الحرية المفقودة في مدينته / وطنه، وفي الإصحاح الثامن شاهد ذلك، تعيش السيدة وحدتهاحيث مات زوجها في المعركة فلاذت المسكينة بالصمت والشرود، شأنها شأن الشاعر، والإصحاح التاسع يخاطب الحرية/ المدينة/ الوطن بشكل حاد على أنها المسؤولة عن معاناته :

دائما أنت في المنتصف
أنت بيني وبين كتابي/ وبيني وبين فراشي/ وبيني وبين هدوئي
وبيني وبين الكلام
ذكرياتك سجني، وصوتك يجلدني، ودمي قطرة بين عينيك ليست تجف
فامنحيني السلام (٦٢)

وفي تشكيل جديد يبرز اهتمام الشاعر الواقعي بالشكل، على المستوى الفني الناضج الذي كان يدعو إليه فلوبير، يستمد الإصحاح العاشر والأخير تشكيله الزماني والمكاني من روح فن العمارة في المدينة، مبرزا هذه

الوحـدة والغربة السيـاسية بسبب فقـدان الحرية، وهي الملمح المشترك في إصحاحات السفر العشر:

الشوارع في آخر اليل . . آهٍ
أرامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور ـ البيوت
قطرة . . قطرة، تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة
تتشبث في وجنة الليل ثم . . تموت

. . . .

الشوارع في آخر الليل . . آهٍ
خيوط من العنكبوت
والمصابيح ـ تلك الفراشات ـ عالقة في مخالبها
تتلوى . . . فتعصرها، ثم تنحل شيئا . . فشيئا
فتمتص من دمها قطرة . . قطرة،
فالمصابيح تموت

. . . .

الشوارع في آخر الليل . . . آهٍ
أفاع تنام على راحة القمر الأبدي الصموت
لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح
مسمومة الضوء، يغفو بداخلها الموت،
حتى إذا غرب القمر: انطفأت
وغلى في شرايينها السم،
تنزفه قطرة . . قطرة، في السكون المميت

. . . .

وأنا كنت بين الشوارع وحدي!
وبين المصابيح وحدي

أتصبب بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرة. . . قطرة، كان حبي يموت
وأنا خارج من فراديسه. . .
دون ورقة توت!!

[من ص ٢٤٢-٢٥٢]

وثنائية: الواقع/ المثال تظهر في قصيدة «رسوم في بهو عربي» [٢٦٨-٢٧٢] ولكن مع ثلاثية: الماضي/ الحاضر / المستقبل، والقصيدةمكونة من أربع لوحات وخاتمة، تقوم اللوحات بدور الواقع لأنها صور لضياع الأمة وتمزقها من أطرافها وقلبها، وعقب كل لوحة نقش يلعب دور المثال لأنه فكرة تجريدية هي مغزى الصورة الشعرية التي نراها في اللوحة المصاحبة، وكأن الشاعر ينتقل بهذا التكنيك الواعي من أرض الواقع إلى سماوات المثال، ودون الدخول في فلسفة الصورة وعلاقتها بالفكرة تكون اللوحة ترجمة للنقش وتمهيدا له، أو أن النقش استخلاص وتركيز لمغزى اللوحة، هذه هي ثنائية : الواقع/ المثال أما ثلاثية الزمن فتظهر في الصور التراثية المؤدية إلى الحاضر عابرة إلى المستقبل، تقول اللوحة الأولى:

اللوحةالأولى على الجدار:
ليلى «الدمشقية»
من شرفة «الحمراء» ترنو لمغيب الشمس، ترنو للخيوط البرتقالية
وكرمة أندلسية، وفسقية
وطبقات الصمت والغبار
- نقش -
(مولاي، لا غالب إلا الله)

فاللوحةالأولى آتية إذن من الماضي المرتبط بالفقدان والضياع، فقدان وضياع جزء عزيز على الأمة، هو بلاد الأندلس، ولذا كانت ليلى

دمشقية/ عربية، تتأمل غروب شمسهـا في هذه البلاد العزيزة التي تسقط أمامها، وفي اللـوحة الثانية نرى احتراق الأقصى وفي الـرابعة تختفي صورة سيناء من الخريطـة، وهذه الصورة القاتمة تفتـح نافذة سوداء لـرؤية الجزء الثـالـث في عنـاصر الـزمن، وهـي رؤيـة المستقبل، التي لا بـد أن تكـون امتدادا طبيعيا منبثقا من سواد المرحلتين السابقتين، فالمستقبل وليد الماضي مـرورا بالحاضر، الغـراس السيىء لا ينبت إلا ثمـرة معطـوبة، وهـذه هي الخاتمة للقصيدة «رسوم في بهو عربي»:

آه.. من يوقف في رأسي الطواحين؟
ومن ينزع من قلبي السكاكين؟
ومن يقتل أطفالي المساكين..؟
لئـلا يكبروا في الشقق المفروشـة الحمـراء... خدامين.. مأبـونين.. قوداين..
من يقتل أطفالي المساكين...؟
لكي لا يصبحوا ـ في الغد ـ شحاذين..
يستجدون أصحاب الدكاكين.. وأبواب المرابين..
يبيعون لسيارات أصحاب الملايين.. الرياحين
وفي «المترو» يبيعون الدبابيس و «يس»
وينسلون في الليل يبيعون «الجعارين»
لأفواج الغزاة السائحين
هذه الأرض التي ما وعد الله بها..
من خرجوا من صلبها..
وانغرسوا في تربها..
وانطرحوا في حبها.. مستشهدين
....
فادخلوها «بسلام» آمنين!!

إن رؤية المستقبل مرعبة بهذا الشكل، وإنسان المستقبل ـ أطفالي ـ في حاجة إلى من يوقف زحف الزمن عليهم بطواحينه وسكاكينه من الجيل الحاضر، ومادام الزمن مستعصيا على الوقوف فالحل هو في إنقاذ إنسان المستقبل بنفيه خارج إطار الزمن، إن القتل جريمة، وقتل الأطفال امتدادنا الزمني أكثر جرما، ولكن ألم يقتل مايكوفسكي نفسه في الواقعة التاريخية وفي الفن لدى البياتي؟ هل استجداء الشاعر هنا قاتلا يريح أبناءه من صورة المستقبل المنتزعة من واقع مزعج بلغة تستخدم لغة الشارع «خدامين ـ شحاذين ـ المترو» ـ من قبيل الهروب الذي فرضه الشاعر الروسي العظيم في إيقاف زحف الزمن؟ وهل النهاية هي خلاصة التجربة التي انتهى إليها سبارتاكوس؟ قد يبدو أن الشاعر منسحق في خوفه من ظلام المستقبل ولكنه ليس مايكوفسكيّ النهاية، واقعي أجل، ولكن على طريقته الخاصة في النزوع نحو المستقبل والتجاوز عن حصار الحاضر، وقتل أولاده ليس إلا دفع الصورة إلى أقصى غاياتها في حماية المستقبل مما يتوعده، وحماية أولاده/ المستقبل يدفع إلى درء الخطر ممن يدفعونه إلى قعر الهاوية، إنها النهاية التي انتهى إليهاسبارتاكوس تقريبا، وقد سبق أن بينا أن هذه النهاية ليست كفرانا بما تبقى من عنصر الزمن، لأنه كان يؤمن بمجيء «هانيبال»، فاستشهاده ضرب من استعجال مجيئه، حتى لا يتأخر أكثر، إن نهاية «رسوم في بهو عربي» بالآية الكريمة «ادخلوها بسلام آمنين»* تحويل للشعار من الآية الأخرى التي وضعت على مطار القاهرة الدولي «ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين»** وإذا عرفنا أن المفعول به في الآية الأولى يعود في السياق القرآني إلى الجنة وأن الفاعل يعود على المتقين، تبينا أن الآية الثانية من سورة يوسف أوقع في سياق القصيدة لأنها ـ أولا ـ نص في دخول مصر، وثانيا المدعوون إلى الدخول يعقوب وبنوه، فتكون الدعوة متفقة مع الظرف الآني في مرارة دعوة الشاعر لإسرائيل ـ بنسل يعقوب وبنيه ـ إلى دخول مصر، وثالثا يكون هناك نوع من

* سورة الحجر، الآية ٤٦ .
** سورة يوسف، من الآية ٩٩ .

السخرية من هذا الشعار الذي وضع في مطار القاهرة أول ما يقابل الداخلين من الخارج، وربما كـان منصرف الشاعـر عن هـذه الآيـة إلى تلك هـو وجود كلمـة «بسلام»، في آية الحجر، ليعزف على انهزام الروح القتالية في الدفاع عن الوطن، حيث أبرز الشاعر الكلمة بوضعها بين قوسين في نهاية القصيدة.

وفي «الخاتمة» تتبدل الموسيقى من تفعيلة الرجز التي هي أقرب التفاعيل إلى النثر، وهي التفعيلـة التي اعتمـدهـا الشـاعـر أسـاسـا لموسيقـاه، في اللـوحات الأربعـة، وتنطلق مع تفعيلـة الرمل «فـاعـلاتن»، وقد منحتـه تفعيلة الرمل انسيابها المعهود، فاسترسل مصحوبا بفن الترصيع الذي أبدع في بعثه وإحيـائه من بلاغتنا القديمـة، فأغنى لغته بإيقاعات عـديدة، في الوقت الذي اختار فيه نظـام القصيدة المدورة وهو فن حديث، فأحسن في قديمه وحديثه، وقد سبق لـه هذا المزيج في قصيدة «صلاة» أول قصيدة في ديوانه «العهد الآتي»، فأثبت قدرته وموهبته في الإبداع بشكل متميز.

لقد كان موقف أمل دنقل من الصلح مع إسرائيل هـو موقف المعارضة الصريحة، وقد جعـل من المدينة مجالا وسـائطيا تتحـرك فيه أفكـاره في هذه المعـارضـة، من خـلال قنـاع تـاريخي يـوم اختفى وراء اليمامـة في السيرة الشعبيـة، وهي ابنة كليب المقتـول غدرا، وقـد جـاء في قصة الـزير سـالم (المهلهل أخـو كليب) أن الوفـود حين جاءتـه ساعية إلى الصلـح قال لهم الأمير سالم: أصالح إذا صالحت اليمامة، فقصدت إليها أمها الجليلة ومن معهـا من نسـاء القبيلة، وطلبن منهـا الموافـقة على الصلـح رحـمة بالرجـال والأحـوال، فأجـابت اليمامةأنا لا أصـالح ولو لم يبق منـا أحد يقدر أن يكافح.

ووراء هـذا القنـاع عـارض أمل دنقل الصلح مع إسرائيل، في قصيـدتـه، «أقوال اليمامة»[٦٨]:

أقول لكم: لا نهاية للدم..

هل في المدينة يضرب بالبوق، ثم يظل الجنود على سرر النوم؟ هل يرفع الفخ من ساحة الحقل كي تطمئن العصافير؟ إن الحمام المطوق ليس يقدم بيضته للثعابين حتى يعود السلام، فكيف أقدم رأس أبي ثمنا؟ من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمنا لتمر القوافل آمنة، وتبيع بسوق دمشق: حريرا من الهند، أسلحة من بخارى، وتبتاع من بيت جالا العبيد؟

وفي ديوانه الأخير «أوراق الغرفة ٨» ثلاث قصائد متتالية ينعي فيها مدينته التي فقدت الحرية السياسية، هذه القصائد هي: «الطيور» (٣٢٧-٣٢٩)، «الخيول» من (٣٣٠-٣٣٤)، «مقابلةخاصة مع ابن نوح» (من ٣٣٥-٣٣٨)، قصيدة «الطيور» تتوسل الرمز، نجد فيها طيورا داجنة تعيش في ألفة الناس بالمنازل، وأخرى غير داجنة تحلق في السموات، وكلا النوعين يفقد الأمان والحرية على أرض المدينة، فالبرية مكتوب عليها التشرد والنفي، فإذا حدثتهانفسها أن تستريح لحظة في مكان ما من هذه المدينة فستلاقي ما يفزعها، وإذا استمرت في طيرانها ستتعرض لعنكبوت الريح، ولا يبقى لها غير الاستمرار في طيرانها أمام البشر الظالمين والمظلومين، غير الفرار المتجدد كل يوم:

الطيور مشردة في السماوات، ليس لها أن تحط على الأرض، ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!

ربما تتنزل ... كي تستريح دقائق... فوق النخيل - النجيل - التماثيل - أعمدة الكهرباء - حواف الشبابيك والمشربيات، والأسطح الخرسانية. (اهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة، والفم العذب تغريدة، والقط الرزق..) سرعان ما تتفزع.. من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميلة الظل عبر الحوائط، من حصوات الصياح!

الطيور معلقة في السماوات، ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي للريح، مرشوقة

في امتـداد السهـام المضيئـة للشمس، (رفـرف . . فليس أمـامك ـــ والبشر المستبيحون والمستبـاحون: صاحـون ـ ليس أمامك غير الفـرار. . . الفرار الذي يتجدد . . كل صباح!)

وهذا النـوع من الطيـور غير الداجنة رمـز للأحـرار من الشعـراء الذي يتركـون مدينتهم / وطنهم، بحثـا عن حـريتهم في المدن الأخرى، وهـذه الطيور المهاجـرة من البشر معذبون في المنافي، فلريـاح المنافي التي يهاجرون إليها عناكبها التي تعـوق تطلعهم للشمس / الحرية في المدن الجديدة التي يرحلون إلى ضيائها.

وفي هذا المقطع الذي يعتمد نظام القصيدة المدورة يظهر تراكم المشاهد في الشعر الحديث، هـذا المشهد الـذي يبدو في تعـداد رموز المدينـة بتوال تسقط فيـه أدوات الوصل، وهـذا التراكم الذي هـو صورة لتزاحـم المدينة يلعب دورا فنيا مهما، لأنه يرسم صورة لتلاحق التنقلات من مكان لآخر، فأينما حطت الطيـور فزعتهـا المدينـة برمـوزها والشـاعـر مدرك واع لـدور التراكم، ولذا فإنـه يلحقه بهذا المونـولوج «اهدأ. . . . إلخ»، كـما يظهر في المقطع فن الترصيع الذي أغـرم به الشاعر ووفق في استنقـاذه من الأشكال البلاغية التي ساء استخدامهـا قديما، كما يتلاقى حسن التقسيم والجناس في قولـه : «من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميلـة الظل»، والجناس هنا ليس مجرد حلية لفظية، بل أعطاه الشـاعر مغزاه الفلسفي، فنحن هنا مع رموز تتجانس وتتوحد في مفعولها، فكلها تفزع الطيور.

أما الطيـور الداجنـة ـ وهـي رمز للأحـرار الذيـن رفضوا تـرك المدينة/ الوطن، والشـاعر من هـؤلاء ـ التي ربطت بـالمعايشـة، والمعايشـة انتخاء وارتخاء، فمصيرها الذبح :

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس، مرت طمأنينة العيش
فوق مناسرها . . فانتخت، وبأعينها فارتخت، وارتضت

أن تقاقىء حول الطعام المتاح
ما الذي يتبقى لها . . غير سكينة الذبح ، غير انتظار النهاية؟
إن اليد الآدمية . . واهبة القمح تعرف كيف تسن السلاح

فالحرية مفقودة في مدينة الشاعر، ويحرم منها من هاجروا من مدنهم إلى مدن أخرى ، ومن ارتبطوا بمدنهم ، المصير واحد .

وتلتقي قصيدة «الخيول» مع قصيدة «الطيور» في المعطى الفلسفي ، تناول فيها الشاعر التحولات التي تعتري الخيول ، في المقطع الأول يتناول الخيول بعد ترويضها واستئناسها و إخضاعها لمآرب الإنسان في الغزو والفتح ، ويطرأ عليها تحول من داخل التحول في نفس المقطع ــ وهذا خاص بالمدينة العربية المنهزمة ـ حيث تفقد قدرتها على الحرب ، وفيما عدا الذكريات التي تستثيرها كوكبة الحرس الملكي لم يعد لها مكان إلا في زوايا المتاحف ، أو تمثالا حجريا يزين ميادين المدن ، أو لعبة خشبية يتأرجح عليها الأطفال ، أو قطعة حلوى في المواسم والأعياد للأطفال الأغنياء ، أما الفقراء منهم فخيولهم من الطين ، وأخيرا نجد الخيول المرسومة على الأجساد ، وهذا التحول الداخلي للخيول المدنية نعي لروح القتال لدى الفارس العربي المعاصر.

والجزء الأول من المقطع الثاني يشير إلى الأصل الذي كانت عليه الخيول قبل التحولات حيث كانت تتمتع ـ مثل الناس ـ بالحرية في البرية ، مع السهول والشمس والعشب ، تحتفظ بظهرها بعيدا عن الامتطاء ، وبجسدها بعيدا عن السياط ، وبفمها بعيدا عن اللجام ، وبالساق بعيدا عن المهماز، ولم تثقل حوافرها سنابك معدنية ، لقد كانت تتنفس حرية ـ تماما كالناس ــ في الزمن الذهبي ـ البدء ـ وفي الجزء الثاني من المقطع ، اختارت الخيول ــ في تقاطع الطريق ـ طريق التخلف ، وهو طريق للمدن العربية مواز لتحولات الخيول ، رمز له الشاعر برموز مكانية وزمانية :

انحـدار الشمس / والأسى / والطـرق الجبليـة ، وحتى ذكريـات الحريـة أصبحت شائكـة ، فكل صغير يحاول أن يتحرر بمعـانقة أصولـه وجذوره يواجه بالإعدام :

والذكريات التي سلخ الخوف بشرتها

كل نهر يحاول أن يلمس القاع

كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولها . . تختفي

والخيـول في المقطع الثـالث جعلت الناس قسمين : سـادة ، وعبيـدا ، والصورة في هذا المقطع تفقد صفاءهـا الذي عهدناه في أمل دنقل ، ويعود في آخر المقطع إلى التحـولات الداخلية التي كان قـد لمسها في المقطع الأول مما يحدث نوعا من اضطراب الصورة :

ماذا تبقى لك الآن؟ سوى عرق يتصبب من

تعب يستحيل دنانير من ذهب في جيوب هواة

سلالاتك العربية في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة ، وفي المتع المشتراة ،

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول . .

(هذا الذي كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل)

وتتكرر في المقاطع الثلاثة مع تحولات الخيل عبارة « اركضي أوقفي» لأن خلاصـة التجربـة المعاصرة تتساوى فيهـامحصلة الركـض والرفض ، وهي نفس الخلاصـة في قصيدة «الطيـور» السابقـة حيث انتهى الشاعـر إلى أن «الجناح حيـاة والجناح ردى ، والجناح نجاة ، والجنـاح سدى» ، فـالمعطى الفلسفي في رؤية الشاعر أدى إلى موقف واحد من التجربتين .

وهذه الخلاصة تتكرر في القصيدة الثالثة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» ، حيث تتكرر أيضا سمات الأسلوب ، فالجزء الأول الذي يتحدث عن غرض المدينةتتسم الصـورة فيه بتراكم المشـاهد التي تسقط فيهـا أدوات الوصل ،

بل تتراص الكلمات ذات الدلالـة الصوريـة متلاصقة دون مـلاط لتوازي الازدحام الذي تكون عليه المدينة دون صلات واضحة :

المدينة تغرق شيئا . . فشيئا ، تفر العصافير، والماء يعلو
على درجات البيوت ـ الحوانيت ـ مبنى البريـد ـ البنوك ـ التماثيل (أجدادنا
الخالدين) ـ المعـابد ـ أجولـة القمح ـ مستشفيات الولادة ـــ بوابة السجن ـ
دار الولاية ـ أروقة الثكنات الحصينة .
العصافير تجلو. . رويدا . . رويدا ، ويطفو الإوز على الماء ، يطفو الأثاث ،
ولعبة طفل . . وشهقة أم حزينة
والصبايا يلوحن فوق السطوح

والشاعر وهو يوظف التراث الديني لا يوظفه طرديا ، بل عكسيا ، وهذا من حقـه إذا أحسن استغـلال الصـورة التراثية ولم يصطـدم بحقـائقهـا ، فسفينة نـوح في التراث الديني كـانت تحمل على متنها «الحكماء» الخيرين ، لأن المدينـة التراثية هي المتـأبية على الإصـلاح الـذي هبطت به الحكمـة ، والهرب على ظهـر السفينـة قديما هـروب إلى الخير وفـرار من الشر، والأمـر معكـوس في تجربـة الشـاعر المعـاصرة ، فـالـذين وضعـوا أنفسهم مـوضع «الحكماء» ، هم أنفسهم سبب البـلاء الـذي حل بمـدينة الشـاعـر، وهم أنفسهم الذين تخلوا عنها في محنتها ، بينما الشاعر ـ الذي توحد مع الشعب ـ رفض الهرب ، وحاول أن يتصدى لمقاومة الطوفان ، في محاولة يائسة لإنقاذ المدينة / الوطن ، ويكون التـوظيف العكسي برز في رمزين : الحكماء وأهل المدينة ، وتسمية القادة بالحكماء هنا يكون من قبيل السخرية :

ها هم «الحكماء» يفرون نحو السفينة
المغنون ـ سائس خيل الأمير ـ المرابون ـ قاضي القضاة (. . ومملوكه) ـ حامل
السيف ـ راقصة المعبد (ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار) جباة
الضرائب ـ مستوردو شحنات السلاح ـ عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح

جاء طوفان نوح
هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنت . . كان شباب المدينة
ينقلون الحياة على الكتفين، ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة علهمُ ينقذون مهاد الصبا والحضارة . . علهم ينقذون . . الوطن

«وتكمل الصورة المفارقة وهي من سمات الصورة عند أمل دنقل برفضه ـ وهو رمز للجنود المجهولين ـ مغادرة الوطن في محنته، بينما الأسماء اللامعة التي تمتعت بخيرات الوطن هي التي تخلت عنه وقت الشدة :

صاح بي سيد الفلك ـ قبل حلول السكينة :
«انج من بلد . . لم تعد فيه روح»
قلت : طوبى لمن طعموا خبزه . . في الزمان الحسن
وأداروا له الظهر يوم المحن
ولنا المجد ـ نحن الذين وقفنا (وقد طمس الله أسماءنا) نتحدى الدمار
ونأوي إلى جبل لا يموت (يسمونه الشعب) . . . نأبى الفرار
ونأبى النزوح

والحقيقة التاريخية تشهد بمصداقية الشاعر، فنه مطابق لواقعه، فمن المعروف أن أمل دنقل لم يغادر مدينته بحثا عن حريته في المدن الأخرى كما فعل الآخرون، وهذا يفسر أنه كان واحدا من الطيور الداجنة، وجوادا من الخيول المستأنسة التي امتطاها القواد للزينة وتحول إلى المتاحف، مما يوحد الرؤية الشاملة التي تصدر عنها أعمال الشاعر الفنية، ثم تنتهي مقابلته مع ابن نوح بنفس الخلاصة والمعطى الفلسفي :

كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد ـ الآن ـ فوق بقايا المدينة
وردة من عطن
هادئا . . بعد أن قال «لا» للسفينة
. . وأحب الوطن
. . . .

وأعتقد أن هذا قدر كاف لبيان موقف الشاعر أمل دنقل من المدينة التي لعبت دورا خطيرا في الحريات، ونجم عن هذا الدور أوخم العواقب، ويظهر من هذه الجولة التي طالت فارق ما بين مدينة أمل دنقل ومدينة البياتي في البعد السياسي، فالأول كان يحارب في غربة سياسية من داخل المدينة، أما البياتى فقد اتخذ من حربه على المدينة السياسية سياحة في الأرض العريضة بحيث ظهرت مدينته عملا فنيا أكثر منها مقاساة ومعاناة، كما ظهرت واقعية أمل في التناول بينما كان البياتي يتحرك بين الرومانسية والواقعية والسريالية، وأخيرا اتضح تفوق أمل في العناية بالتشكيل.

وإذا كان أمل يتفق مع السياب في المعسكر الحربي ضد المدينة، حيث اتخذ كل منهما موقعه في داخل المدينة، غير أن الفارق شاسع، ذلك أن أمل دنقل لم يكن رافضا للمدينة وساخطا عليها إلا في حالة توظيفها بعدا سياسيا أو اجتماعيا، وليس كذلك السياب الذي انهزم منذ اللحظة الأولى ولم يقبل المدينة بأي شكل من الأشكال، وظل طوال حياته ينزف دمه، ويسفح مشاعره، ناعيا المدينة، ومطالبا بالعودة إلى جيكور، فهو ضد المدينة بكل ما ترمز إليه من أبعاد.

المدينة/ المعركة:

والمدينة الموقعة، وهي في صميمها مخالفة للمدينة الحضارة التي اغترب فيها الشعر، إذ لا تبقى فيها الشوارع ولا الأسماء، وحتى الجنود ـ العسكر ـ يتحولون فيها إلى خلايا نشطة تصنع تاريخ الفداء.

والمدينـة إذا كـانت بعدا لمعـركـة تتمتع ليس فقط بتأييـد الشعـراء، بل بحبهم، لاسيما إذا كـانت المدينـة المسماة تشير إلى معركـة بعينهـا، لا سيما أيضا إذا كانت هـذه المعركة مع عدو أجنبي، ومدينة «بـورسعيد» من أبرز هذه المدن، يـوم ركز العـدوان الثلاثي عليهـا في عام ١٩٥٦، وأصبحت بحق رمزا لهذا العـدوان، وبهذا المعنى استقطبت المدينة الشعـراء العرب، حتى هـؤلاء الذين لم يستطيعـوا التعايش مع المدينـة وظلوا في جفـوة معها تتجذر في نفوسهم يوما بعد يوم كالسياب.

لقد مجد الشعراء بورسعيد، وباركـوا نضالها وليس من المبالغة في شيء أن تكون بورسعيـد بما ترمز إليـه صورة صادقة عن التجمع القـومي، وإعلانا شعبيـا يجسد روح الـوحدة العـربيـة، وقد أفـرد لها السيـاب قصيـدة ملحمية، وجعل عنـوانها «بورسعيد» زاوج فيها الشاعر بين الشكلين: التقليدي والحديث.

وأحمد عبـدالمعطي حجازي يستعيـد ذكـرى العـدوان الثلاثي، الـذي رمزت له مدينـة «بورسعيد» عند السياب، يستعيدهـا حجازي من خلال «مدينتي» هكذا بيـاء الإضافة، فينتاب الشـاعر مشاعر متنـاقضة، وهذا التناقض يلتصق بصيغة «مدينتي»:

لكنني في شهر أكتوبر. . حين ينتهي
وينزل الغيم على الجدران
أذكر أيام انطفاء في مدينتي
وأذكر العدوان
وأستعيد قصة الشعب الذي هب. . كما يهب في حديقة. . بركان
فأنتشي. . تحملني الذكرى على جناحها
لعالم من الأسى، والزهو، والغفران
كأنما. . أشم دما باقيا، في ثوب فارس من الفرسان

[ديوان حجازي ٣٧١ـ٣٧٣].

واشترك البياتي مع السياب في جعل «بورسعيد» عنوانا لقصيدة، وذلك في ديوان البياتي الرابع« أشعار في المنفى» وهي قصيدة تتسم بالنزعة الخطابية رغم أن الشاعر التزم فيها النهج الجديد للقصيدة، وتكاد صورها تكون مجتلبة من أشعاره السابقة.

وكما أشارت المدينة للمعركة المصرية، رمزت أيضا للنضال الجزائري من خلال «وهران»، فهذا هو السياب في «رسالة من مقبرة» يصيح من قاع قبره بنداء عام شامل بالبعث، فنشعر أن السياب منسحق انسحاقا عبر ثنائية: الأنا/ الآخر، فالآخرون هم الصخرة التي ينوء بها كاهل الشاعر:

والصخر يا سيزيف ما أثقله

سيزيف . . إن الصخرة الآخرون

والصخر السيزيفي هو الجحيم كما يقول الوجوديون، وهذه الثنائية التضادية مصحوبة بثنائية أخرى فنية هي ثنائية: سيزيف/ بروميثيوس، حيث حدث تحول من الأول إلى الثاني؛ أي أن الشاعر تخلص من روح الهزيمة واستشرف عالم الثورة في مدينة الثورة، ولغة التضاد ليست تعبيرا عن تناقضات المدينة فقط، بل هي مع السياب في هذه المرحلة صورة لصراعه الفكري. فما زال يذكر «صور» الفينيقية في مواجهة البطولات العربية:

هذا مخاض الأرض لا تيأسي
بشراك يا أحداث . . حان النشور
بشراك . . في «وهران» أصداء صور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الأطلس»

والقصيدة من تجارب السياب في الموسيقى التي تجنح إلى البحور غير الصافية، وبحره هنا «السريع»، وكأن مدن النضال العربي كانت ميدان

السياب في هـذا اللون الموسيقي ، وإن كان في «رسالـة من مقبرة» أقرب إلى روح الشعر الحديث منه في «بورسعيد» .

وإذا كان السياب أنهى قصيدته «رسـالة من مقبرة» بتفجعه من «وهران التي لا تثور» فهـو ينتكس في إعلان الثورة ، وكأنـه لايعرف كيف يتخلص من روح الهزيمة فيه ، وتفسير ذلك أن السياب يوم ثاب إلى القومية العربية لم يكن قـادما بجماع نفسـه ، والـرسائل المبكـرة بينـه وبين الدكتـور سهيل إدريس ، صـاحب الآداب يـؤكـد ذلك ، فقد أوضـح له الـدكتـور سهيل إدريس أن الآداب قطعت على نفسهـا عهـدا* بخدمـة المجموعة العـربية وأدبها السائر نحو النور» [٧٣] وكان ذلك في ٤ـ٣ـ١٩٥٦م ، وهذا توجيه لشاعر في الطريق المذكور، امتد قرابة السنوات الثلاث ، كتب فيها الشاعر حوالي خمس عشرة قصيـدة ، نصيب القضـايا العربيـة منها أربـع قصائد ، اثنتـان للمغرب العـربي ، وواحدة عن بـورسعيـد ، وهذا يجعلنـا نحس أن السياب لم يمنح نفسه كلية لقضايا الاتجاه القومي .

وإذا كان لمعـارك الخمسينيات مـدينتها المتسمـة بالنصر والموشحـة بالقبـول ، فللستينيات مـدينتها المنهزمـة ، والمدينة في العقدين تكتسب غـلائلها من الشكل السياسي في المعـارك العربيـة ، ومدينـة «السويس» [٧٤] رمـز للهزيمـة في معركـة ١٩٦٧م ، وأمل دنقل يصـور المدينـة بـوجهيهـا ، وجـه الهزيمـة ، ووجـه مـا قبل الهزيمة ، بلغة واقعية في الوجهين ، يفـرد كل وجه بمقطع ، الأول تتسم فيه المدينة بالإشارة المحايدة ، أي أنه لايدين المدينة ولايمهرها بالبطولة ، بل يكتفي بتصويرها الواقعي متخـذا مادته من الطبقـة الشعبية ، تاركـا بعض ألفاظ من الحياة اليـومية تتسرب إلى قصيدته :

عرفت هذه المدينة الدخانية مقهى فمقهى . . شارعا فشارعا
رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا

---

* من رسالة للدكتور إدريس في التاريخ المذكور ـ وانظر ، د. إحسان عباس ، ، بدر شاكر السياب ، ص ٤٧ـ ، ٢٤٨ .

وزرت أوكار البغاء واللصوصية
على مقاعد المحطة الحديدية
نمت على حقائبي في الليلة الأولى
(حين وجدت الفندق الليلي مأهولا)
وانقشع الضباب في الفجر . فكشف البيوت والمصانعا
والسفن التي تسير في القناة، كالإوز
والصائدين العائدين في الزوارق البخارية
(رأيت عمال «السهاد» يهبطون من قطار «المحجر» العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع . . دربا . . فزقاقا . . فمضيق
فيدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم: يصطادون أسماك سليمان الخرافية!)
عرفت هذه المدينة
سكرت في حاناتها . . . جرحت في مشاحناتها . . صاحبت موسيقارها
العجوز في تواشيح الغناء
رهنت فيها خاتمي . . لقاء وجبة العشاء
وابتعت من «هيلانة» السجائر المهربة
وفي «الكبانون» سبحت، واشتهيت أن أموت عند قوس البحر
والسماء
وسرت فوق الشعب الصخرية المدببة
ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا
وفي سكون الليل، في طريق «بورتوفيق»

بكيت حاجتي إلى صديق

وفي أثير الشوق: كدت أن أصير. . ذبذبة

والجزء الثاني من القصيدة يرسم فيه الشاعر مفارقة صارخة بين السويس التي تحملت عبء الحرب بعد الهزيمة حتى حرب أكتوبر، والقاهرة التي تزاول الحياة اليومية العادية كأنها في السلم بتحلل وتفسخ يفصل ما بين المدينتين المنتميتين إلى قطر واحد، وكان الشاعر واحدا من المجتمع المديني المتفسخ أول الأمر غير أنه صحا من غفوته دون الآخرين السادرين في غفوتهم، وهذه الواقعية البريئة من الدعوى، والبعيدة عن الرومانسية في مثاليتها الكاذبة، كافية في إدانة المجتمع المديني السادر الغائب عن السويس في تحولها إلى البطولة المأساوية*:

والآن، وهي في ثياب الموت والفداء

تحصرها النيران. . وهي لا تلين

أذكر مجلسي اللاهي. . على مقاهي «الأربعين»

بين رجالها الذين. .

يقتسمون خبزها الدامي. . وصمتها الحزين

ويفتح الرصاص ـ في صدورهم ـ طريقنا إلى البقاء

ويسقط الأطفال في حاراتها

فتقبض الأيدي على خيوط «طائراتها»

وترتخي هامدة في بركة الدماء

وتأكل الحرائق. .

بيوتها البيضاء والحدائق

---

* ونحن بهذا نتجاوز محاولة التقليل من القيمة الفنية للقصيدة كما ظهرت عند د. إحسان عباس، انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٢.

ونحن ها هنا . . نعض في لجام الانتظار
نصغي إلى أبنائها . . ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار
فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق
أسقط من طوابق القاهرة الشواهق
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم . . والذكريات
أعانق المحنة والثبات .

. . . .

هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينا تظل هذه «القاهرة» الكبيرة
آمنة . . قريرة! ؟
تضيء فيها الواجهات في الحوانيت، وترقص النساء
على عظام الشهداء! ؟

ولأن المقطع الأول صورة السويس في الماضي فإن زمن الفعل الأساسي في المقطع هو الفعل الماضي، والزمن في المقطع الثاني آني، ولذلك فإن جميع الأفعال (وعددها ٢١) تلتزم صيغة المضارع، وهذا ضرب من الوعي الذي يتمتع به الشاعر في المجانسة بين حركتي الزمان والمكان.

ـ أحمد عبدالمعطي حجازي يجعل من «الموت في وهران» صورة صافية لاشية فيها للثورة النقية، وفارق ما بين الشاعرين (حجازي والسياب) في الرؤية الفكرية قد انعكس على صورة وهران لديهما، فبينما كان السياب يتخبط في مسيرته السياسية كان حجازي قد وجد نفسه منذ وقت مبكر في الانتماء إلى الوجدان القومي كحماية له من اغترابه في المدينة، ومن هنا

جاءت وهران واضحة الثورية لديه:

مـــا أمجد اللحظـــة في شرفـــة
مـن ليل وهـــــران المهيب المنيـع
والحارس المرهـف إنســـــــانها
الآمــــر النـاهـي البصير السميع
القمـــــر الـــــلاهب في كفـــــه
يـــاقـــوتـــة مسقيــة بـــالنجيع
والـــوقع من أقـــدامـــه غنـــوة
أوتـــارهـــا كل الـــربى والنجـــوع
والموت إن يقبـل إليـــــه انحنـى
مستأذنـا، وقال: آن الهجـوع(٧٥)

وموسيقى حجـازي في قصيدته هـذه هي موسيقى السيـاب، فكلاهما من «السريع» وإن كان حجازي قد استعمله في شكله التقليدي، غير أن تعبيره معـاصر، وليسـت هـذه هي المرة الـوحيـدةفي التقـاء الشـاعــرين الموسيقي، فقد تـرسم حجازي في قصيدته «رثـاء المالكي» خطى السياب الموسيقية في «بورسعيد».

المدينة والوحدة العربية:

وربما كان حجازي أبـرز شعرائنا المعاصريـن اهتماما بالوحـدة العربية التي تمثلت نـواتها في الـوحـدة بين مصر وسـوريـا، وقـد وقع الانفصـال السوري فحطم أحلى أمل قومي يراود الشعب العربي، وقد عالج حجازي موضـوع الوحـدة في أكثر من قصيـدة، ففي ديوانـه «لم يبق إلا الاعتراف» ثلاث قصائد مبـاشرة في موضوعها، هي «رثـاء المالكي» (من ٣٠٦ـ ٣١٥ الديوان الكامل)و «فبرايـر الحزين» (٣١٦ـ ٣٢٠)و «عودة فبراير» (٣٥٩ـ ٣٦٣)، وقصيـدتـان تعالجان نفس الموضـوع ولكن بأسلـوب رمـزي هما:

«نهايـة» (ص ٣٢١، ٣٢٢) ، و«هدية عيـد الميلاد» (٣٥٩ــ ٣٦٣)، ثم تأتي قصيدة في ديـوانه : مـرثية العمـر الجميل ، بعنوان «مـرثية لأنطـاكية» (ص ٥٨٨ــ ٥٩٢) وهـذا قـدر كبير في رثـاء الـوحـدة التي أجهضهـا الانفصال، وليس بكثيرعليهـا من شاعـر واحد وهي أعـز الأماني القـومية وأحلام المستقبل .

يقول حجازي في «رثاء المالكي» :

يا ساكن المزة المسـود جانبه   مازلت ساكنه لكن ببغداد

بغداد تحت خيول الترك باكية   بغـداد لاهثة في نهر أصفاد

بغداد مقهورة

ترى بنيها على أعوادها جثثا في الأفق منشورة

مصفوفة شبحا مستقبلا شبحا . . يبكون في جلد

يبكون بعضا ولا يبكون من أحد

وفي رياح الدجى أشلاء أغنية

وفي رياح الدجى شوق لميلاد

الوحدة . . الوحدة الكبرى وحلم غد

عدل وحرية

أشلاء أغنية

لقد غاب عـدنان المالكي عن المدينة/ دمشق، وما غيبـه عنها إلا فكرة الوحـدة الكبرى التي مشى بها دمـه، وقد أشرنـا منذ قليل إلى أن الشـاعر ترسم في موسيقى القصيدةخطى السياب في قصيدة «بورسعيد» .

وحجازي في «فبرايـر الحزين» يخلق صراعا زمانيـا حول فكرة الـوحدة، فبراير الحزين رمـز للوحدة العـربية، وسبتمبر رمز الانفصال، وقـد اغتال الثاني الأول، ولأن الزمان ليس جبانـا مثلنا فإن فبراير يعود في كل عام دون أن يجد من يرحمه :

من يرحم الشهر النبيل وهو راحل وحيد
بغير جند أو نشيد
بغير أنصار، وكم غنى له الراديو، وقال:
يا أيها الشهر السعيد

ونلاحظ استعمال الشاعر لكلمة «الراديو» كما هي، كما نلاحظ تحولات الزمن من سعادة إلى حزن تبعا لتحولات الأحداث، والشاعر في خضم الأحزان بسبب الانفصال يتذكر انفعاله الحار بالوحدة، هذا المولود الجديد الجميل، لقد كان شاعرنا يسبح في بحر من السرور، جعله يرقص في الشارع متحديا قوانين المرور:

هل تذكرون يومها ماذا فعلت
لقد رقصت
في شارع لا رقص فيه
إلا لسكير تعيس أو مهرج صفيق
لقد تحديت قوانين المرور
وكيف يا علامة حمراء في وجه الطريق
أن توقفي بحر السرور

فلم يستخدم حجازي إشارات المرور ليعرب عن حداثته بفجاجة، وإنما جاءت إشارات المرور لبنة مهمة في صميم عمله الفني، تلعب دورها ببراعة وإحكام، وكثيرا ما تتعطل قوانين المرور أمام الزخات الشعبية التي تخرج معبرةعن انفعالها، وفي نهاية القصيدة يحمل دمشق مسؤولية التخلي عن فبراير:

كيف تركته وحيدا يا دمشق؟
أنت التي حملته فوق السنين
وأين تهربين منه يا دمشق!
من جرحك الدامي الثخين

لن تتركي أنهارك السبعة خوفا يا دمشق
منه . . . من الوجه الحزين
فأين منه تهربين؟

وتحولات الزمن في حقيقة أمرها تحولات للمـدينة ، فدمشق الوحدة هي السعـادة ، ولا مجال للتسـاؤل فليس في السجـن إلا نحن ، لأن الـذين ضمتهم السجون رموز لآمالنا .

وفي «عودة فبراير» إلحاح على نفس الوجيعة العربية في حلم الوحدة :

نوافذ المزة مازالت تضيء ، فالعذاب
لم ينتزع بعد اعترافات الشباب
فيروز مازالت تغني ، فلنا طير طليق
مازال يجمع القلوب حول روعة المصاب
وينقل الكلمة ما بين الخليج والمضيق
كأنني أسمع صوتا كالنحيب
يصعد من صمت المنازل
فبراير الشهيد من فوق الصليب
يركض في الصحراء ، يستنجد بالقبائل
فلا يجيبه مجيب
كأنني سمعت صوتا كالبكاء
هذا الحسين وحده في كربلاء
مازال وحده يقاتل
معفر الوجه ، يريد كوب ماء
والأمويون على النهر القريب
كأنني أرى دمشق بعد ليلة الغياب
بيوتها مظلمة ، وسجنها العالي مضاء

الليل ليس الليل*، والعقم في كأس الشراب
والكلمات مثقلات بالذنوب

إذا كان فبراير رمز الوحدة فإن الحسين في صراعه مع الأمويين رمز لفبراير ـ رمز داخل الرمز ـ

والجزء الأخير من القصيدة يحمل ـ كعادة حجازي ـ تحولات زمنية مصاحبة لتحولات مكانية، حيث يلعب الزمن الوحدوي في دورانه على المدن العربية مستشرفا فجره بمسحة تفاؤلية:

يا أصدقائي احتملوا فإنه على الطريق
رأيته يولد في صنعاء، حين استشهد النسر الشجاع
رأيته يولد في إحدى القلاع
ثم يطيروحده، كأن خيله حريق
يقود بغداد إلى وزارة الدفاع
يا ليتني أراك يا دمشق عندما يعود
أعرف فيك أصدقائي، حين يصدح النشيد
أطلق دمعة حبستها سنة
أغمض عيني لحظة للحلم، ثم أستفيق
في كل بيت في دمشق لي صديق
في كل مقهى ذكريات، وتدعون أن فبراير مات

ويعود من جديد لموضوع الانفصال ـ وكأن جرح الانفصال لايريد البرء والالتئام ـ في قصيدته «مرثية لأنطاكية»، ومدينة أنطاكية قصبة العواصم من الثغور الشامية، كما في «معجم البلدان»، وهي مع لواء الإسكندرونة قنبلة الاستعمار الموقوتة بين سوريا وتركيا يتجدد الصراع حولهما من حين لآخر،

* من الواضح أن هنا خطأ في الكتابة يؤدي إلى خلل موسيقي، ولو انفردت كل جملة في البيتين بسطر مستقل لتفادينا هذا الخلل.

وقبيل الوحدة كانت تركيا تصعد في الحوار بحشد قواتها على الحدود السورية مما دفع إلى التعجيل بإعلان الوحدة بين مصر وسوريا استنقاذا للمدينة واللواء، ولكن الانفصال قد ضيع من أيدينا دمشق نفسها، ومرثية أنطاكية في حقيقة الأمر مرثية مضاعفة لدمشق، فنحن لم نفقد دمشق فقط، وإنما دمشق الوحدة، التي ستستعيد أنطاكية فالشاعر يستغرق في أنطاكية ليبرز مسؤولية دمشق سلبا وإيجابا:

وأخيرا دمشق. . ولكنني كنت أطلب أنطاكية
آه أنطاكية
إنها آخر النار والعشب، آخر ما يستطيع الصهيل
أن يحوز من الأرض، آخر ما أستطيع إليه الوصول
وآخر ما تستطيع إليه التسلل أرواح أسلافنا،
كنت أشهدها في رماد الأصيل
تتوضأ في الحصن، ثم تصلي، وتلقي علينا عباءاتها القانية
. . . .
وأخيرا دمشق. . دمشق التي ملأت لي كأسا، وحزت وريدي،
دمشق التي قدمت لي مقبرة، وأنا كنت أطلب بعثا،
دمشق التي رحلت مثل أنطاكية

والفارق الزمني بين «مرثية أنطاكية» والرثاءات السابقة للوحدة يكشف عن الأرض الجديدة التي يرتادها الشاعر في صورته الشعرية، فالصورة هنا تتجاوز البلاغة التقليدية المعهودة إلى أصقاع خرافية نائية في الأحاسيس والمشاعر، فلا التشبيه، ولا الاستعارة، ولا حتى الكناية، وسيلة التعبير، ولكنها اللمع والبروق التي تخطف عبر النفس طوال القصيدة.

إن أي نوع من الوحدة بين قطرين هو خطوة في الطريق إلى الوحدة العربية الشاملة، وبهذا الفهم يعترض عبدالعزيز المقالح على تقسيم اليمن إلى يمنين، ولذا يتساءل:

ماذا يقولون؟ صارت مجزأة القلب، مكسورة الوجه،
صار اسمها في المحافل / «صنعاء» يوما، ويوما «عدن»
لا أصدقهم. . ! فهي واحدة. . كلما أثخنت في التراب السكاكين. .
أدمى التراب السكاكين، واندمل الجرح، واسترجع الجسد
اليمني الممزق أبعاده. . . شكله واستدارته، نهضت من
خرائبه المقفرات اليمن. . .[٧٦]

وليست المدينة هنا غير مجال وسائطي، يعبر فيه الشاعر عن فكره الوحدوي، والتعاطف معها آت من الأفكار التي تجوس خلالها من حلم وطني يتسامى إلى بعد قومي، يتوسل فيه الشاعر القصيدة المدورة، وتظهر السكاكين هنا ـ وفي غير هذا المكان ـ مترسبة من التقاليد اليمنية في الحرص على حملها.

المدينة/ الشهيد:

«ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات، بل أحياء، ولكن لا تشعرون» (قرآن كريم: ١/ ١٥٤)، وقد كان الشهيد من العناصر التي عقدت صلحا بين الشعراء والمدينة لما يجمع بينهما من رمز سياسي يستقطب مشاعر الشعراء، وها هو صلاح عبدالصبور منذ ديوانه الأول يصطلح مع المدينة في ظلال الشهيد، في صورة واقعية، تتوحد فيها المدينة، ويتصل الغرباء[٧٧]، والموتى من هذا الطراز يستمرون في مزاولة الحياة وممارستها بين الأحياء، فهم يعودون للحركة والكلام والمشاركة في صنع الحاضر والمستقبل، وصورة الشهيد عند صلاح عبد الصبور تجعلنا نتعامل معها على أنها حقيقة لا مجاز:

كل مساء ينزل الشهيد في مدينته
يبثها أشواق قلبه البريء

وأمس مر ثم حيا وجهه الوضيء
هنيهة وماج ثوبه على استدارة الأفق
فوق ربى المدينة الفساح
وانطفأت جراحه في صدرها الجريء
ونور المساء بالجراح
كأنه صباح (٧٨)

إن موتى المدينة في بعدها السياسي أحياء، يستيقظون في الليل، ويتحركون بعيونهم البيضاء الواسعة، ويمشون في الأزقة، يغنون بأفواه يملؤها الرصاص، حتى توقظ أغانيهم مدنهم من غفوتها :

في الليل يستيقظ القتلى عيونهم الـ
بيضاء واسعة مفتوحة أبدا
وفي المدينة حتى في أزقتها
يمشون أكفانهم لا تستر الجسدا
همو يسيرون والأفواه مزرعة
من الرصاص تغني والدروب صدى
وحين يرتجف الأطفال نسمعهم
صوتا لغير الأسى الوحشي ما ولدا
صوتا يدق على الأبواب محترقا
كطائر عبر وادي الموت قد وردا(٧٩)

إن الدم المتدفق على الأسفلت يتحول إلى صوت صارخ كي تستفيق الحضارة حتى لا يكون وجه الأرض أعمى، وهذا الدم نذير من المقتول للقاتل، لأنه سيفجر مشاعل الأرض، وله وحده، أن يتحدث، فليس من لقيا سوى الحياة والموت، وليس في حديثه إلا صمت الدنيا الذي يعني صراخ الدنيا(٨٠).

وكما يكـون الموت ضـد الحيـاة في حال استسـلام البطل أو النمـوذج الإنسـاني للسلبيات التي تؤدي إلى موت الوطن في الإنسان أو موت الإنسان في الوطن ـ وهو نمـوذج يكثر عـادة في البعدالاجتماعي ــ فإن الموت يكون مسـاويا للحيـاة بحيث يمثل معها طرفا في معادلة متوازنة لا ينتصر فيهاأحدهما على الآخر، ولا ترجح كفة على أخرى، وذلك حين يبرز النضال للسلبيات وتصحيح الأوضاع بشكل يؤدي في النهـاية إلى مـوت المنـاضلين، فالموت حينئـذ يفجـر في الـواقع الإنساني قيمـة التضحيـات ويفتح الأبواب لحيـاة أكثـر امتلاء، وكأنـه دعـوة انتصار للحيـاة بين الأحياء، مـوت تعزيـز وتكريم لقضية كـان الموت ثمنا لها، ولـذلك فإن الأبطال يستمرون في مواصلة الحياة، ويواصلون التصرف كما لو كانوا أحياء على نحو قريب من «بطل الماراثـون الذي مـات قبل وصولـه إلى أثينـا بساعـة، مات لكنـه واصل العدو، كان يعدو ميتا، أعلن وهو ميت انتصار الإغريق» (٨١).

وتحرك الموتى قـد ورد في كتـاب «الغصن الـذهبي»، حين أشـار مـؤلفـه في معرض حديثه عن مراسيم «أدونيس أو تموز» إلى أن معركة «لاندن» ـ وهي أدمى معارك القرن السابع عشر في أوروبـا ـ شبّعت الأرض بدماء عشرين ألف قتيل، وفي الصيف الذي تـلا المعركة تفجرت الأرض عن مـلايين الشقائق (ولا عجب إذا تخيل المسافرون وهـم يمرون بتلك البطاح الحمـراء القانية أن الأرض قد فغرت في الحق فاهـا لتلفظ أمواتها. . وفي أثنيا كان عيـد «ذكرى الموتى» الكبير يقع في الـربيع، حوالي منتصف آذار، حين تـزدهر أوائل الـزهور، فكـانوا يعتقـدون أن الموتى حينئـذ يقـومـون من قبـورهم، ويمشون في الطـرقـات، محاولين عبثـا أن يدخلوا الهيـاكل والمنازل التي كانت تـوصد أبوابها في وجوه هذه الأنفـس المعذبة بالحبال والقـار، واسم هذا العيد، حسب تأويله الطبيعي الظـاهر، يعني «عيد الزهور»، وهـو يتفق تماما مع مواد مراسيمه، إذا كان النـاس فعلا يعتقدون أن تلك الأشبـاح المسكينـة تتسلـل من مثـواهـا الضيق إلى النـور مع الـزهـور المتفتحة)(٨٢). ولكن شعراءنا تجاوزوا بالشهيد حدود الأسطورة، وتعاملوا معه كما يتعاملون مع الوقائع اليومية.

إن توحد المدينـة الذي رأيناه عند صلاح عبدالصبـور، نجده في الجناز عند أحمد عبدالمعطي حجازي :

نحن غادرنا دمشقا في الضحى
ولقيناك كما نلقى خطابا من عزيز نزحا
وحملناك على الأكتاف نجما
ما هوى . . لكنه اشتاق لنا ، فانسفحا
كانت الشمس ، وكنا ، في طريق الشهداء
والهتافات على الأفواه نار ، ونداء ، ودماء
وعلى الأكتاف نعش
كان عرس ، كان عرش
أنت فيه ملك . . كنا رعايا
هاتفين . . الموت للطاغوت ، والمجد لأرواح الضحايا(٨٣)

ولأن الشهيـد بطل قـومي في هـذه القصيـدة ، فإنـه يجتـاز الحدود من دمشق ، إلى القـاهـرة ، إلى بغـداد ، وهي المدن العـربيـة التي كـانت محط الأنظار في حركة الوحدة يومئذ :

نحن في القاهرة اجتزنا الليالي والحدود
وتتبعناك في الموصل خيّالا على رأس الجنود
مهرك الأسود بالصدر يشق الليل ، يجتاز السدود
سيفك البتار يسقي الموت للوحش الذي أقعى على باب المدينة
باب بغداد الحزينة
وتتبعناك في الليل جريحا
جاهدا تزحف ، حتى تلفظ الروح بسوريّا ، وتغفو مستريحا
وببغداد انتظرناك طويلا
انتظرناك صباحا ، وانتظرناك مساء ، وانتظرناك أصيلا(٨٣)

ومما يلفت النظر أن «الليل» إطار تتحـرك فيه صور الشهيد في القصائد عند الشعراء الثلاثة، وكأنهم يعون أن حركة الشهيد، هي من أجل القضاء على الليل في هذه المدن، ومن حركته تنبثق الأضواء والشموس.

والمدن مع الشهيـد مـدن وسـائطيـة، مجال يعبر فيـه الشعـراء عن مقاصدهم، دون مشاعر سلبيـة أو إيجابية، فيما عدا صورة الشهيد «محمد نبيل الباجـوري» عند صـلاح عبدالصبور، التي اتضح فيهـا عقد اتفـاقية الصلح مع المدينة في وقت مبكر من حياة الشاعر الفنية.



الهوامش

١ـ انظر القصيدتين والتعليق عليهما، م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي، ص ١٢١، ١٢٢.
٢ـ بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٦٣، ١٦٤.
٣ـ إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص ٤٤.
٤ـ بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، قصيدة «جيكور والمدينة»، ص١٠٣.
٥ـ بدر شاكر السياب: نفسه، قصيدة «المسيح بعد الصلب»، ص ١٤٩.
٦ـ د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٢٩.
٧ـ نزار قباني: الحب لا يقف على الضوء الأحمر، ص ١٩٥، ١٩٦.
٨ـ نزار قباني. نفسه، ص ٣٨، ٣٩، ٤٠.
٩ـ بدر شاكرالسياب: أنشودة المطر، ص ١٣٥ـ١٣٨.
١٠ـ أحمد عبدالمعطي حجازي: مدينة بلا قلب (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، من ١٨٠ـ ١٨٧).
١٣ـ عبدالوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/٨، ٩)، وانظر، د. عبدالعزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط. الثانية ١٩٨٥، ص ١٠٣، ١٠٤.
١٤ـ عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ١/ ٢٩١.
١٥ـ نفسه، ١/ ٢٨٧
١٦ـ نفسه، ١/ ٢٨٩.
١٧ـ نفسه، ١/ ٣٣٠.
١٨ـ نفسه، ١/ ٣٣٥.
١٩ـ نفسه، ١/ ٣٤٠، ٣٤١
٢٠ـ نفسه، ١/ ٣١١.
٢١ـ نفسه، ١/ ٣٦٥، ٣٦٦.
٢٢ـ نفسه ١/ ٣٧٠ـ ٣٧٢.
٢٣ـ ١/ ٤٠٤، ٤٠٥.
٢٤ـ ١/ ٤٠٧.
٢٥ـ، ١/ ٥٠١.
٢٦ـ نفسه، ١/ ٥١٦، ٥١٧.
٢٧ـ نفسه، ١/ ٥٣٦.
٢٨ـ نفسه ١/ ٥٥٠.
٢٩ـ نفسه، ١/ ٥٥٣.
٣٠ـ انظر، نفسه، ١/ ٥٥٥.

٣١ـ نفسه، ١/ ٥٦٠ .
٣٢ـ انظر، نفسه، ١/ ٥٦٧ ـ ٥٦٩ .
٣٣ـ نفسه، ١/ ٥٧٩، ٥٨٠ .
٣٤ـ انظر لويس عوض: الاشتراكية والأدب، درا الآداب ، بيروت، لبنان، ط الأولى ١٩٦٣ ، من ص ٧٩ ـ ٨٤ .
٣٥ـ عبدالوهاب البياتي: : ديوان عبداوهاب البياتي، ١/ ٥٨٤، ٥٨٥، وتاريخ القصيدة ١٧ـ١ـ١٩٦٠ .
٣٦ـ عبدالوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ٧٧)،
٣٧ـ انظر نفسه، ٢/ ٧٨ .
٣٨ـ عبدالوهاب البياتي: نفسه، ٢/ ٨٦ .
٣٩ـ عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ١/ ٦٧٧ .
٤٠ـ نفسه، ١/ ٦٥١، ٦٥٢ .
٤١ـ نفسه، ١/ ٦٣٣ .
٤٢ـ نفسه، ١/ ٦٠٥ـ ٦٠٩ ، وقد كتب البياتي قصيدته عقب وفاة همنجواي عن ٦٢ عاما .
٤٣ـ انظر، د. لويس عوض: الاشتراكية والأدب السابق، من ١١٧ـ ١١٩ .
٤٤ـ عبدالوهاب البياتي: تجربته الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ٤٩ ، ٥٠) .
٤٥ـ عبدالوهاب البياتي: نفسه، ٢/ ٤٨ ، وانظر، د. عبدالعزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص ١١١ ، ١١٢ .
٤٦ـ عبدالعزيز المقالح: عودة وضاح اليمن، قصيدة «الاختيار» ص ٢٧٢ .
٤٧ـ أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ٧٣ـ ٧٨ .
٤٨ـ أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ١٢٦ـ ١٣٠ ، وتاريخ القصيدة سنة ١٩٦٦ .
٤٩ـ أمل دنقل: نفسه، من ١٣٤ـ ١٤٠ . وتاريخ القصيدة ديسمبر ١٩٦٣ .
٥٠ـ نفسه، من ٨٩ـ ٩٢ .
٥١ـ د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٦ ، ٤٧ .
٥٢ـ أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ١٥٥ـ ١٥٨ ، في يوليو ١٩٧٠ .
٥٣ـ نفسه، من ١٤١ـ ١٤٦ .
٥٤ـ هذا تفسير إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ٥/ ٢٢٠ .
٥٥ـ أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ص ١٦٧ـ ١٧١ .
٥٦ـ انظر غاستون باشلار: جماليات المكان، الفصل الثامن.
٥٧ـ أمل دنقل: الأعمال الكاملة، قصيدة «تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات» ص ١٧٤ .
٥٨ـ نفسه، قصيدة «الهجرة إلى الداخل»، ص ١٩٣ .
٥٩ـ نفسه، قصيدة «الموت في الفراش»، ص ٣٠٩ .
٦٠ـ نفسه، ص ٢٣٠ـ ٢٣٥ .
٦١ـ نفسه، من ٢٣٧ـ ٢٤١ .
٦٢ـ نفسه، من ص ٢٤٢ـ ٢٥٢ .
٦٣ـ انظر، نفسه، من ص ٢٦٢ـ ٢٦٨ .
٦٤ـ انظر، كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٩٨ .

٦٥ـ انظر، خير الدين الزركلي: الأعلام، ٢/ ٢٤٣.
٦٦ـ انظر القصيدة، أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ٢٦٨ـ ٢٧٢.
٦٧ـ انظر، ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ١/ ١٧٨، وأيضا الزركلي: الأعلام، ١/ ٢٢٠.
٦٨ـ أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٢٩٠.
٦٩ـ بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، من ص ١٨١ـ ١٩٤.
٧٠ـ أحمد عبدالمعطي حجازي: أغنية أكتوبر (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٣٧١، ٣٧٢).
٧١ـ بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ٧٨ـ ٨١.
٧٢ـ من رسالة إلى الشاعر من الدكتور سهيل إدريس في التاريخ المذكور.
٧٣ـ انظر، عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ١/ ٣٨٥، ٣٨٦.
٧٤ـ أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ص ٩٣ـ ٩٦.
٧٥ـ أحمد عبدالمعطي حجازي: ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٣٧٩ـ ٣٨٠.
٧٦ـ عبدالعزيز المقالح: عودة وضاح اليمن، ديوان، ص ٧٨، ٧٩.
٧٧ـ انظر، صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور، ١/ ٨٥، ٨٦.
٧٨ـ صلاح عبدالصبور: نفسه، ١/ ١٠٠.
٧٩ـ سعدي يوسف: الموتى يسيرون ليلا، (الأعمال الشعرية، ص ٤٢٥).
٨٠ـ انظر، نفسه، ص ٤٦١، ٤٦٢، قصيدة إلى عبدالرحمن خليفة.
٨١ـ جان بول سارتر، عن د. محمد شكري عياد: الرؤيا الإبداعية، ص ٢٦٢.
٨٢ـ جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ص ١٦٢.
٨٣ـ أحمد عبدالمعطي حجازي: ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٢٨٨ـ ٢٩٠.



الفصل الخامس

الأنماط الرمزية للمدينة

أولا ـ مدينة المستقبل «يوتوبيا»

«يوتوبيا» كلمة إغريقية، معناها «لامكان»، والمقصود بها «المدينة الفاضلة» وفي هذا الفصل نستطيع أن نميز بين نوعين من يوتوبيا، حيث نرى مدنا تتسم بالطابع الإنساني، وأخرى ذات سمة صناعية.

يوتوبيا إنسانية:

وكان أفلاطون قد أرسى معالم هذه المدينة في جمهوريته، وللفارابي (محمد بن محمد ٢٦٠ ـ ٣٣٩هـ = ٨٧٤ ـ ٩٥٠م) كتاب مطبوع بعنوان: «آراء أهل المدينة الفاضلة»، وقد تخيل الكاتب الإنجليزي توماس موري «يوتوبيا» في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة ١٥١٦م رسم فيه صورة سياسية إدارية لجزيرة خيالية، تضم مجتمعا مثاليا كما يريده هو، قياسا على جمهورية أفلاطون، وقد ترجم كتاب موري إلى الفرنسية عام ١٥٥٠م، وإلى الإنجليزية في العام التالي ١٥٥١م. وآخر الدعاة إلى المثل الأعلى الأفلاطوني الجديد هو الفيلسوف هيجل، وهو الذي قدم ـ شأنه في ذلك شأن الأفلاطونيين الجدد حتى كانت ـ واقع الفكرة (أو الواقع المثالي) على واقع الوجود (أو الواقع الاختباري)[1].

فأين شعراؤنا من فكرة «يوتوبيا» في سماتها الإنسانية؟

النفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا أحد البواعث في البحث عن البدائل والتشوف إلى مدن فاضلة، فشاعر مثل أحمد عبدالمعطي حجازي يحب على الطريقة الرومانسية فلا يبوح بحبه، بل يفزع إلى خياله الرومانسي،

مهوما حول مـدينة لا يتركه فيها الناس وحيدا ـ كما هـو واقع مدينته المعاصرة ـ بل يصغون إليه وهو يعرب عن عواطفه في الليل :

ولكنني في المساء أبوح ، أسير على ردهات السكينة
وأفتح أبواب صدري ، وأطلق طيري ، أناجي ضياء المدينة
إذا ما تراقص تحت الجسور
أقول له : يا ضياء . . ارو قلبي فإني أحب
أقول له : يا أنيس المراكب والراحلين أجب
لماذا يسير المحب وحيدا؟
لماذا تظل ذراعاي تضرب في الشجرات بغير ذراع؟
ويبهرني الضوء والظل حتى أحس كأني بعض ظلال ، وبعض ضياء
أحس كأن المدينة تدخل قلبي
كأن كلاما يقال ، وناسا يسيرون جنبي
فأحكي لهم عن حبيبي (٢)

وليس هنا مـدينة فـاضلة ، وإنما تهويـة يلوذ بها الشـاعر من قسـوة المدينة وجفافهـا ، فيها روح التشوف إلى مدينـة فاضلة ، ؟ وفيهـا بعض صفات المدن المستقبلية ، من حب ، وسفر ، وبوح .

قدمت نازك الملائكة صورة للمدينة الفاضلة في مسحتها الرومانسية ، لأنها تتسم بالقتامة والكآبة ، وضعتهـا تحت عنوان «مدينةالحب» في ديوانها «عاشقة الليل» (٣) والمدينة تقع في صحراء الحياة وبين تلالها ، ودونها نهر محوط بالمفاوز ، ويكمن السم الزعـاف وراء أمواجه البراقـة ، وكثيرا ما خدعـت جنياتـه الزوارق والحالمين حين تعلقوا بسراب الجمال والفتون في شاطئـه الآخر ، حتى إذا جاءوه لم يجدوا غير شـوك وأشـلاء وضجـة ديـدان وسبـاع طير ، وتنتهي القصيـدة بنصيحةالشـاعر لطـراق الأبواب المروعـة ألا يهبطوا شواطـىء المدينة ، وعليهم أن يعودوا أدراجهم إلى لهب الصحاري ، حتى ينجوا بقلوبهم من حمها .

ونتساءل: ما الذي جعل الشاعرة تسمي هذه المدينة المرعبة «مدينة الحب»؟ إنها سراب يوتوبيا المنسرب إلى الشاعرة من الروح الرومانسي، وهي تؤكد ذلك في قصيدة «يوتوبيا الضائعة»، في ديوانها «شظايا ورماد»، وتكون «يوتوبيا» مركزا تدور حوله القصيدة بحيث ينتهي بهاكل مقطع، ولكن المقطع الثاني يصور المدينة بصورة مسحورة، فهي من عبير غامض السر، تذوب في سحره الكواكب كما تذوب القيود، وتنطلق الأفكار حرة من عقالها، وفي المقطع الثالث نراها ضياء لا تغرب فيه الشمس، وعبير بنفسج حي، ونرجسا لا يذبل، ورحيق حياة لا تفرغ كؤوسه، لا حدود فيها للزمان، وكواكبها لا تنعس ـ صورة جزئية تتضارب مع الشمس السرمدية ـ والشباب دائم النشوة، والربيع يظلل سكان «يوتوبيا»، وهي صورة انعكاس لمفهوم الجنة. ويضيف المقطع الرابع طابعا أسطوريا: شيء من أقاصيص «شهر زاد»، والضوء تسوقه «أنديانا» إلهة القمر وحامية الصيد عند اليونان، و «نارسيسوس» عاشق نفسه يعبد ظله في الشمس، وتحلق يوتوبيا في ضباب على شفق خرافي، يحف بها أبد من العطور وآلاف الألحان والقبلات، حتى ترقد في سكرة لا حدود لها على رجع أغنية مضمحلة في شاطىء يوتوبيا المكون من ضياء النجوم، ويتبين أن ذلك مجرد حلم استيقظت منه الشاعرة دون أن ترى «يوتوبيا»، وهو ما آل إليه الأمر في القصيدة السابقة «مدينة الحب» من عدم الوصول، ويتكرر الحلم مع الشاعرة دون جدوى، والفارق بين المآل في قصيدتيها أن اليأس المتكرر في الأخيرة لا يفقد الشاعرة إيمانها، فهي تنتهي بإصرار يخفف من حدة اليأس:

سأبقى تجاذبني الأمنيات

إلى الأفق السرمدي البعيد

وأحلم.. أحلم.. لا أستفيق

إلا لأحلم حلما جديد

أقبل جدرانها في الخيال

وأسأل عنها الفضاء البعيد

وأسأل عنهـــا انسكـــاب العطـــور

وقطـــر النـــدى وركـــام الجليـــد

وأســأل حتى يمـــــوت الســـؤال

على شفتـي ويخبـــــو النشيـــــد

وحين أمــــوت. . أمـــوت وقلبي

على مـــوعـــد مع يـــوتـــوبيـــا

وفي تراكم المشاهد في القصيدة تنسى الشاعرة انسجام رموزها، فتقحم بين المدينة الجميلة الشفـافة المثالية بشخصيـة نارسيسوس، هذا الـذي أصبح رمزا لحب الذات حيث تسبب في مقتل (ايكو) بازدرائه لحبها، فعاقبته «نيميسيس» بأن جعلتـه يعشـق صـورتـه في الماء حتى ذوى ومـات، واستحـال إلى زهـرة النـرجس[٤]. إن مدينة نـازك مدينة شعرية وهميـة لا وجود لها، وذات طابع رومـانسي خالص، ولا عـلاقة لها بـ «يوتـوبيـا» الكاتـب الإنجليـزي تومـاس موري، ولا بالمدن الفاضلة التي سبقته.

ولكن صلاح عبدالصبور كان أقل رومانسية مـن نازك، ففي قصيدته «سوناتا» في ديوانـه الأول «الناس في بلادي» يخلق عـالما مثاليا يتسع للحب، بـديلا عن واقعه المليء بالآلام والأحزان، وتهويمته، أقل مما هي عليه عند نازك، حتى إنه جعل هذا العالم الـذي ابتدعه مجرد «قرية» يكتفي منها بـ «كوخ»، وإن كانت الورود والعطور قاسما مشتركا في المدن الخيالية:

ولا تشغلي إننــــــا ذاهبــــــان

إلى قــــريــــة لم يطـأهـــــا البشر

لنحيـــا على بقلهـــا، لا الحيـــاة

تضـن علينــــــا، ولا النبـع جـف

ونصنع كـــوخـــا حـــواليـــه تل

من الـــورد بـــاحتـــه والسجف

. . . .

وكـــــان سريـــــرك من صنـــــدل

وفـــرشتــــه من حـــريـــر الشـــآم

وطـــوقت جيـــدك بـــاليـــاسمين

ومسّحـت كفيـك بـــــــــالعنبر

وثـــــــــوبـك خيـط مـن الموسلين

وخيـط من الــــذهـب الأصفــــر

ونــــرخي الستـــــار، وفيروزتـــــان

تموجـــــان في وجهك المستهـــــام

وهي مـدينة متـواضعة في حيـز الإمكان، وليست كهـذه التي كانت عنـد نازك، ولكن الشـاعر يشترك مع نازك في «يـوتوبيا الضائعـة» في أن كليهما كان يحلم، وصلاح أفـاق من حلمه على الواقع المريـر، مما يشعر بأنـه لم يذهب في حلمه بعيـدا لأنه يعرف مدى ارتبـاطه بالـواقع، وفعلا يرى محبوبتـه في دوامة الصراع الرهيب من أجل لقمة العيش، ولم يفترقا مع صعوبة هذا الواقع، وهو إصرار أكثـر نضجـا من إصرار نـازك التقريـري المبـاشر، لأن صـلاح ينبع من خلال الزحام البليد في مدينته:

وأيقظني صـــــاحبي (يـــــا فـــلان)

أفق غمـــر النـــور وجــه الـــوجـــود

ودوّى القطـــــار، ومـــاج الطـــريق

زحـــــامــــا مـن الأرض حتى السماء

يســـاقـــون والموت في مـــرصـــــد

لمعـــــركـــــة البُلــــه والأغبيـــــاء

لأجـل الــــــرغيـف، وظل وريـف

وكــــوخ نظيف، وثـــوب جـديـــد

وفي العصر شفتـك يــــــا فتنتـي

ولم نفترق في الـــــزحـــام البليـــد

وقبلـت ثـــــوبك يـــــا فتنتي
لأنك أنـتِ رجــائي الـــوحيــــد[٥]

وإذا كانت هذه المدن الفاضلة متأثرة بالـروح الرومانسي، خاصة بالشاعر علي محمود طه (١٣٢١ـ ١٣٦٩هـ= ١٩٠٣ـ ١٩٤٩م) وعالمه المليء بالعطور وإذا كانت هـذه المدن توسلت الشكل الرومانسي المبني على المقطعـات، فقد ابتعد صلاح عبدالصبور في صياغة المدينة الفاضلة عن الروح الرومانسي، بعد أن عمق فنـه بالقراءة الجادة، وبـدأ يوظـف التراث في أعماله الفنية، فـاستغل حـادث الهجـرة النبويـة من مكـة إلى المدينـة، للتعبير عن تضـايقه بمـدينتـه المعاصرة، والخروج من زيفها ومن ذاته التي تكونت وتشعبت بها في المدينة من زيف وآثام، فارا إلى مدينة وذات أكثر طهرا ونقاء، في قصيدته «الخروج»[٦] من ديوانه الثـالـث «أحلام الفارس القديم، ناظر فيهـا بين عناصر الهجرة من جانـب وتجربته المعـاصرة من جانب آخـر، تقوم مكـة بدور المدينـة المعاصرة، والرسول عليه الصلاة والسلام في خروجـه منها مواز لرغبة الشاعر في التخلص من مدينته وذاته القديمة:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم
مطرحا أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرّي
دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

ثم يفارق الشـاعر حدث الهجـرة في أحد عناصره وهو اختيـار الرسول أبـا بكر صديقا في الـرحلة وتركه عليّ بن أبي طالـب ليضلل الكفار، ليكشف عن اختلاف التجربتين في هذا العنصر، فهدف الشاعر خـلاصه من نفسه لا افتداؤها، وليس هناك من يطلبه سوى ذاته القديمة وهي لا يجوز عليها التمويه:

لم أتخير واحدا من الصحاب
لكي يفدّيني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى «أنا» القديم

و«أنا» القديـم يتحد بحادث سراقة بن مالك(. . .ـــ٢٤هـ= . . .ـ٦٤٥م)، القـائد الذي أرسلـه أبـو سفيان (صخـر بن حـرب ٥٧ق هـــ ٣١هـــ = ٥٦٧ـ ٦٥٢م) ليقتفي أثـر الرسول «صلى اللـه عليه وسلـم» في الهجرة، فساخـت أقدام فرسه في الـرمال، وفي هذا الاتحاد بين الأنا القـديم وسراقة استغلال فني في التعبير عن الواقع الـذي يلاحق الشاعر ويشـده إليه، ويجاهد الشاعر في التـوسل إليه أن يكف عن هـذه الملاحقة، حتى تبـدو في الأفق مـلامح المدينة المنـورة، وهي التي يتخذ منها الشاعر معادلا ليوتـوبيا التي يهاجر إليها، وهي مدينة منورة، ذات ألق وضياء وصحو سرمدي، وهي بهذه الصفة النورانية تتلاقى مع المدن السابقة، غير أنها تفضل غيرها لأن نورها يأخذ ألقه من تراثنا الديني:

لو مت عشت في المدينة المنيرة

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

أواه، يا مدينتي المنيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا

مدينة الرؤى التي تمج ضوءا

وينهي الشـاعر قصيـدته بنـوع من اليقظة وكأنـه كان يحلم ـــ كما في المدن السابقة ـ ولكن بغير الأسلوب التقريري في السرد:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

وهو تسـاؤل يقرب ويفـارق في نفس الوقت النهـايات المتشائمـةمن خلق يوتـوبيا، فإذا تلاقى في التشـاؤم فتشاؤمه نـوع من الإحساس بالـواقع، وعدم الاستغراق في الوهم الرومـانسي، ولذا كانت يوتوبيا صـلاح مرتبطة بهذا الواقع

على مرارته، فهو في «سوناتا» بدأ بالمدينة الفاضلة وانتهى إلى أرض الواقع، وفي «الخروج» بدأ مخالفا من الواقع الأليم، وانتهى بالمدينة المنيرة.

ويتدرج عبدالوهاب البياتي بالمدينة الفاضلة، من «أحلام شاعر» في ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» وهي مدينة ـ كما يبدو من عنوانها ومرحلتها من حياة الشاعر الفنية ـ متواضعة قريبة جـدا من قرية وكوخ عبدالصبور في «سوناتا»، ولكنها رومانسية خـالصة مثل يوتوبيا نازك الملائكـة، تعتمد شكل المقطعات الرومانسية وخيالاتها الحالمة، ليس فيها أكثر من التبرم والضيق بالواقع.

لكن البياتي بعد ذلك يتحدث نثرا عن مدن المستقبل، ومنها «مدينة العشق»، حديث وعي ورؤيـة فلسفية فيقول: «لقـد غرقت إرم العماد أو مـدينة العشق آلاف المرات في البحـر، وعـادت إلى الظهـور، وكلما بعـدت أبطأ المحبـون في سيرهم إليها، وكلما اقتربت هـرعوا مسرعين إليهـا، وعند حضور الـلامتناهي فينـا وفي هذا البعـد والقـرب يثبت وجـود الحب الكـائن المتنـاهـي ـ العـاشق ـ دون حضـور اللامتنـاهي لا يلبث أن يسقط ميتا عنـد أسوار مدينـة العشق كالورقـة الصفراء أو الثمرة الفجـة المتعفنة» (٧)، ذلك أن المثالي والبـاحـث عن المطلق يصاب بعطب الموت وصيرورة الحياة، فيعبر قشرة الجليـد الرقيقـة التي تغلفنا، ليشرف على هيـاكل النور التي خر الصوفية أمامها صرعـى، وتقوم المحبوبة بدور الوسيط المشترك لدى الصوفي والشـاعر والثـوري، وعيون المحبوبـة هي عيون الطفل والشهيـد والقديس والولي، شـاهد على قيام حضارات الإنسـان، ومعنى هذا أنه «لابـد أن نكون على استعداد للاتصال الوجودي، أي ينبغي أن ننمي في أنفسنا المشاعر التي تفضي بنا ـ لا إلى عقد روابط عابرة ـ ولكن إلى الاتصال بالغير اتصالا حقيقيا من صميم وجودنا الشخصي، وبهذا يصبح الآخر بـالنسبة لي هـو هذا الآخـر حقا، وأدركـه في التفرد الشخصي لوجوده، وعنـد ذلك يقوم بين ذاته وذاتي نوع من الإبـداع المتبادل، لأننا نتصل بوساطة هذا الشيء العميق فينا وهوالحرية. . . والاتصال حر، وبلا مقابل، وهوبمعزل عن العقل، وهو كلي، ومن حيث هو كذلك فإنه بداية مطلقة أكون بها أنـا نفسي على نحـو مـا في علـو تـام خـالـق معشـوقي، وعلى ذلك فإن الاتصـال

الوجودي لا يمكن توضيحه إلا في العلو، فهو في جوهره اتصال بين عزلة وأخرى، أو هو مجتمع المنفردين، إن الاتصال الوجودي مرتبط بالحب، وليس معنى ذلك أن الحب هو الاتصال، ولكنه أعمق مصادر الاتصال، والواقع أن الحب هو الذي يوحد، وهو الذي يجعل من الأنا والأنت المنفصلين في الوجود التجريبي شيئا واحدا في العلو، وأعجوبة الحب هي أن تحقيقه لهذه الوحدة يقود كلا من الصديقين إلى تحقيق ذاته، فيما لها من طابع شخصي صميم فريد لا نظير له»[٨].

وهذ التصور الوجودي يلقي ضوءا على مدينة العشق أو «يوتوبيا» الإنسانية عند البياتي، فهو من ناحية يضع الحب دون اتصال موضع التساؤل، أي أن الحب والاتصال يتقدمان معا أو يتأخران معا، يعني لا وجود لحب حقيقي بغير اتصال، يعني أيضا أن يوتوبيا لا بد أن تكون مرتبطة بأرض الواقع، وهذا إذا قاله البياتي في «تجربتي الشعرية» فهو ماسبق أن ألمحنا إليه عند صلاح عبدالصبور.

وهذه المدينة الفاضلة لدى البياتي تحاول أن تجد مخرجا من لغة التضاد في ثنائية: الآنا/ الآخر، عن طريق لغة الحب، الوسيط الذي يحقق للطرفين ذاته دون تضارب مع الطابع الشخصي، فالحب يشحذ الفردية من خلال الآخرين ومع الآخرين.

ومع ذلك نجد في الواقع الفني للبياتي المدينة المسحورةالتي يتمناها في مقابل مدينته المعاصرة، خالية من صور الفقر والاغتراب، حيث علمه أبوه:

. . . والبحث في خريطة العالم عن مدينة
مسحورة دفينة
تشبهها في لون عينيها وفي ضحكتها الحزينة
لكنها لا ترتدي الأسمال
وخرق المهرج الجوال
ولا يطن صيفها بالناس والذباب[٩]

وهي مدينة قائمة على تلافي السلبيات التي يعانيها الشاعر في مدينته المعاصرة، وليس فيها من العناصر السحرية شيء، إلا إذا اعتبر نقد السلبيات وتمني نقيضها من باب السحر، لكن عنصر السحر يظهر في مكان آخر من يوتوبيا البياتي:

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لايولد الإنسان في أبوابها الألف، ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون(١٠)

- ويوتوبيا الرومانسية تتكرر مع الشاعر العراقي سعدي يوسف، ففي ديوانه الأول «أغنيات ليست للآخرين» (١٩٥٥م) نجده في ٢١/ ٢/ ١٩٥٣ يقدم صورة لهذه المدينة الرومانسية تحت عنوان «المدينة التي أردت أن أسير إليها» وهي مدينة تستمد عناصرها من مدن نازك وعبدالصبور في التصور المثالي الخالص:

تلك المدينة يا حبيبة

والمنازل بانتظاري

تتوشح الياقوت ثوبا

والزمرد والدراري

تلك النوافذ تستفيق

مزركشات باخضرار

الورد يهمس فوقها

والطيب يغمر كل دار

تسقيه أهداب النجوم

قرارة الوجد المثار

تلك السفـــائن والقلـــوع

أتتـك من زرق البحــــار

وقـــوافل الأعـــراب جـــاءت

من تهامـــة بـــالعـــرار

إن البحـار السبعـة الـزرقـاء

ملكـك والصحـــــاري

تلك المدينـة . . للهـوى بنيت

وغـــــابـت عـن نهار

طـــــافت بـأنهار المحـب

ومــــــزقـت سر المدار

تبريـز في حـانـــاتها الشقـــ

ـــــراء عـــاريـة الإزار

وهفت لها بغـداد بــالخمـر

المخضــــــب والجوار

والأغنيــــات بها كـأعمـق

مـــا بـــدجلـــة من قـــرار

تلك المدينـــة . . دونها جـــرح

الهوى وعــــذاب نـــار

أنـــا إن وصلت فـــدربها وار

بها ألقـــــــى ودار(١١)

ورومانسيـة سعدي يـوسف لا تنظر إلى علي محمود طـه وزورقه الحالم بقـدر ما تنظر إلى ترسبـات علي محمود طه في رواد الشعر الحديث أي أنه كـان ينظر إلى نازك الملائكـة والسيـاب والبيـاتي ويستخلص أجمل مـا عنـدهم، ولكن . . هل وصل

سعدي يوسف إلى مدينته التي أراد أن يسير إليها؟ لقد كتب الشاعر بعد ذلك بثلاث سنوات تقريبا، أي في عام ١٩٥٦، قصيدة بعنوان «المدينة»، ومن سمات هذه المدينة ندرك على الفور أنها نفس المدينة، لأن الطابع الرومانسي مازال يظللها، ولكن بتهويمات أقل من السابق، وتحول ضئيل نحو الواقع:

آه لو نمضي مع المد إليها
في ضباب الفجر نأتيها سراعا
بالأناشيد . . شراعا . . . فشراعا
يهبط النخل علينا، مظلم الخضرة يدعونا إليها
آه لو نمضي إليها، نترك القارب في همس المياه
وعلى ومض من النجم هداه
إنه يعرف شباكا صغيرا
أخضر النور وخبزا وفتاة
إننا نرسو لديها . . حيث يبقى القمر
في البحيرات . . وينمو الزهر
حيث لا تغرب شمس. . . . . . .
. . . .
يا أعز الأصدقاء
اتبعونا بالأناشيد إليها[١٢]

كانت الأغاني والأناشيد من العناصر المشتركة في الوصول إلى يوتوبيا عند شعرائنا، كما كان السفر كذلك، والعلاقة بين الغناء والسفر وطيدة، ولذلك نرى الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يجري على سنن من سبقوه، فيسافر إلى يوتوبيا مستعينا مثلهم بالأغاني مع العناصر الأسطورية:

من الذي يمدني بساعدي هرقل
لأفتح المدينة الحصينة الأسوار

بأغنيات أورفيوس
لتسمعي غنائي الحزين
وليس لي جمال نرجس، ولا ممالك بلا تخوم
أنا المسافر القديم
إلى مدينتك [١٣]

و«يوتوبيا» التي رأيناها ذات طابع إنساني عام، تتمخض في دورانها بين الفلاسفة والأدباء عن «يوتوبيا» موجهة، لمحنا خيالها لدى عبدالوهاب البياتي في تجواله بين مدن العالم، وكان توقفه عند هذه المدن، وإعلان رضاه عنها، وأكثر من ذلك عشقها، نوعا من البحث الدائب عن مدينته الفاضلة، وعلى غرار البياتي توقف سعدي يوسف عند هذه المدن الاشتراكية، واتخذ منها نموذجا لمدينته الفاضلة، في مرحلة مابعد الرومانسية، ففي ديوانه الثاني وجد مدينته في الواقع، وليست مدينة هلامية، وحين وجدها غنّى لها أربع أغنيات، وجدها في «صوفيا» عام ١٩٥٧، وعاش بين جدرانها ولألائها في الحقيقة لا في الوهم والخيال، ولأن المدينة حقيقية تخلصت لهفة الشاعر من التهويمات واقتربت من الواقع!

يا موطن العمال، يا وشم الكفاح
يا موعدا للحب. . عمال العراق
هم في انتظارك منبعا للفجر
. . . .
لو كنت أجهل كل أغنية سواك لما أسفت
لحن إلى صوفيا . . وبعدك ياصباح ليأت صمت
لو كنت أقدر أن أغني
كل الأحبة في بيوتك في شوارعك الجميلة
لبنيت فوق الشمس مجدي

لكل ستنتظر النجوم بقلب سعدي
يوما تزركش فيه فيتوشا فتبلغ كل حد (١٤)

واضح أنها يوتوبيا من منظور يساري، تستوحي ألفاظها من هذا القاموس: الجوع، الشعب، الكفاح، عمال، وهي ألفاظ يكثر دورانها بين اليساريين، وفي قصيدة أخرى من الديوان نفسه «٥١ قصيدة» تتحدد سمة المدينة أكثر:

يا إخوتي غنوا معي شيئا عن الأنهار
فالماء في «الفولجا» يلونه النهار

. . . .

كانوا وراء البحر ينتظرون زائرهم طويلا
إيفان بافلوفيتش، والتري والرجل الصغير

ثم يدخل المدينة في صحبة فلاديمير ايليتش لينين:

ونسير في الريح الرذاذي الغرير
جنبا إلى جنب. . . وندخل في المدينة(١٥)

وإذا كان المفهوم إنسانيا فإن التناول الساذج والسطحي لا يفصح عن هذا المفهوم الإنساني، لأن الشاعر لم يتمثله، ولا نجد أكثر من الصياح بألفاظ لا عمق لها، لأنها لا تنبع من مواقف مضيئة لإنسانية الإنسان، وكثيرا ما أساء معتنقو الاشتراكية إلى الشعر بهذا الأسلوب.

ولكن عبدالعزيز المقالح يعبر عن يوتوبيا هذه بحيث لا يفقد صفاءه الشعري، ولم يجعل الفن طرفا خاسرا في معركة مع المعتنق الفكري، بل وحَّد الشاعر بين الطرفين في وحدة صوفية تتعانق فيهامظاهر الوجود، وتتلاقى فيها كل الأفكار والأديان، وكل المدائن، وكل العصور، وتنبع فيها الصورة الشعرية من الحلم، في شكل موسيقي دائري يكون هو الآخر شكلا من العناق المتجانس مع الأفكار والمدن والأشياء:

لم يصل صوت حبي إلى النسغ. ضاع غنائي مع الريح فاحترقت
لغة الناي في شفتي، وعلى شاطىء العين، حيث المرافىء مهجورة
تختفي نار «ذات العماد» وتبرق نار «الجحيم»، وبينهما..
ـ بين نار الورود ونار الشتاء ـ يسافر وجه غدي كمدا، بين
حلم وصحو تناثر عمري القديم وعمري الجديد، وبينهما تتبدد
«يوتوبيا» الشعر والعشق. ها هو ذا صوتها:
من بعيد أرى في النجوم ملامحها ـ تلك صنعاء طالعة من
رماد الفجيعة والقهر، تنبت بين الخرائب ـ لكن صورتها تتبدد
ساعة تقترب العين، ساعة يمتد كي يتحسسها القلب يصرخ:
ماذا أرى في مدينة حبي؟ رؤوسا مقطعة، وأكفا إلى
الله ضارعة، وهوانا، وليلا يغطي وجوه النجوم التي
تتناثر أحلامها في العشيات عبر الطريق الطويل المدمى،
المشانق في جانبيه الدليل، المرايا إلى الفجر، لم يبق غيري
على كتفيه الهزيلين*، رأس تقوم ويمسكها الحزن أن تنكسر..

. . . .

وما أنقذتني سوى نجمة من فم السيف، كان الغناء العظيم
يطارد كل الرفاق، إلى أين أمضي؟.. إلى الشرق من
آسيا ـ للجنوب من الشرق ـ ما أكبر الناس، ما أصغر الكون
في مطلع الشمس! تقترب الكف من ماء عرش الإله، تكاد
تلامسه، صار حزني قريبا من الله يلعب في حجره، يتنقل
ما بين أشجاره، يتوحد فيه صلاة وعنفا، حياة وموتا.
وفي نوره طاف قلبي بكل المعابد. طال ارتحال دمي. في
بساط من الذكر مندلق عن دفوف الدراويش في صوت «بوذا»

* واضح أن الصواب «الهزيلتين» لأن الكتف مؤنث.

أطير، ومن حول نار المجوس مع الوثنيين صليت، غنيت،
واغتسلت نار حبي بهاء البراءة في «الكنج»، باركني كل رب
هناك. تفتح قلبي ليدخله الزهر، والطير، والوحش،
والحشرات التي يفزع الغاب منها، أبحثُ لكل السيوف، لكل
السكاكين صدري، فلم تستطع لا السيوف ولا ظامئات السكاكين
سفك دمي. وهنا حين عادت من الريح رأسي إلى وطني
قطعوها بسيف من الحقد، كان الإمام يداعبه، ويربيه في
قصره... (١٦)

وهي يوتوبيا لا مكان لها ولا زمان، ولكن ملامحها مأخوذة من توجهات الشاعر، تأخذ مسحة صافية من تصوف محيي الدين بن عربي (٥٦٠-٦٣٨هـ = ١١٦٥-١٢٤٠م) تتسع لكل الوجود، والمتمثلة في قوله:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة
فمرعى لغزلان، ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف
وألواح توراة، ومصحف قرآن
أدين بدين الحب، أنى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني (١٧)

وبهذه الرؤية الشاملة والدائرة في الزمان والمكان، في معانقة المثال أين وأنى وجدت نجد يوتوبيا المقالح في تقلباتها وتحولاتها تتسمى «كربلاء» كما في القصيدة السابقة، إرم ذات العماد، ولكنها في جميع مسمياتها تؤول إلى «صنعاء» لأنها قضية الشاعر ومنطلقه، يقول في ديوانه «عودة وضاح اليمن»:

نحن من كربلاء التي لا تخون
وفي كربلاء التي لا تخون ولدنا

ومن دم أشجارهاخرجت للظهيرة أسماؤنا منذ موت الحسين
مدينتنا لا تصدر غير النجوم، ولاتصطفي غير رأسي تتوّجه
بالنهار الشهادة، تغسله بالدماء العيون الجريحة

إن هذه المدينة تختار سكانها بعناية ــ كما كان أفلاطون يختار سكان المدينة الفاضلة ــ وتميز بين الغث والسمين من الشعر، ولذا تطرد شعراءالأبراج العاجية منها، أو تطالبهم بالخروج من ترفهم، والنزول إلى ميادين الكفاح، تستمدمن الشعب وتستلهمه، حتى لا تأسن الكلمات، وتموت الحياة تبعا لموتها:

يا أيها الشعراء الملوك: اخرجوا من مكاتبكم. تأسن الكلمات إذا
لم تكن من دم القلب طالعة، وتموت العصافير في ظلها، ويموت الشجر
حين كانت محابرنا من عطور، وكان الذي فوقنا
يبول علينا.. ونحن نقول: اسقنا
المنافي الطريق إلى الشعر، والسجن نافذة للتواصل،
والموت في الشعب أروع ما يكتب الشعراء. نوافذ أكواخهم
تتألق بالموت والورد، تثمر بالخبز والدم. رأس الحسين
غدا وردة في الحدائق، أنشودة صار للمتعبين،
ونهرا، ونافذة للمطر (١٨)

والملاحظ أن الطابع العام للمدينة الفاضلة في شكلها الإنساني، أنها ذات ملامح معينة تلاقى عليها الشعراء، فهي مدينة الحب، ذات عطور وزهور، النور فيها لألاء لا ينقطع، السفر إليها عامل مشترك بين الشعراء، الوصول إليها مستحيل أو شبه مستحيل، وقد يراها الأيديولوجيون في المدن الاشتراكية المعاصرة، ولكن مدينة المستقبل لها وجه آخر صناعي.

يوتوبيا صناعية :

في أحضان حضارة صناعية يعتري الإنسان قلق متأصل الجذور تاريخيا، فاحتقار المجتمع الصناعي والتقنية الراقية والتوجس من توقعات المستقبل هي آخر ألوان التعبير عن مشاعر الفزع الناشئة مع التصنيع، تفاوتت فيه حدة الهجمات على المجتمع الصناعي، ومن هذه النزاعات برزت القضية الأساسية المتلفعة بلباس العصرية، فالمشكلة الحقيقية أن الناس والمجتمع ككل لم يتحمسوا للآلة، بل إنهم إبان عملية التطور أصبحوا أشبه بالآلة، والذين فكروا في الإنسان كروح ومادة أدانوا التصنيع الذي يسلط الكثير من الاهتمام على المادة، وهاجموا مادية الحضارة الصناعية، وأجمعت الجماهير الكادحة في البدء على رفض نمط الحياة الجديد، وجاهرت بعدائها في حوادث كثيرة، ففي الفترة الواقعة بين عامي ١٨١١، ١٨١٦م حطمت طوائف عمالية تدعى (لوديتس) الآلات الجديدة في انجلترا، لأن التقنية تسببت في البطالة وتدني الأجور. وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة تفترض فقدان الحرية والذاتية، والإنسان ليس عبدا لعمل ما أو لمنتوجاته، وأكثر من ذلك فقد دمرت ثقافة الإنسان لتذوب في ثقافة جماعية لا تفاضل فيها ولا تمييز، وتداعي الثقافة كان نتيجة عوامل تقنية، ولقد أصاب العالم الأمريكي «برنارد روزنبرغ» حين قال: إن التقنية الحديثة هي الظرف الضروري الكافي للثقافة الجماعية(١٩).

هل هذا الهجوم كان وراء السوقة الذين عابوا على الإغريق خلوهم من الغرض وهم يبحثون عن الحقيقة؟ إن الإغريق - وهم أساتذة العالم في التفكير الميتافيزيقي والخلقي والسياسي - أدهشوا العالم في التأمل الرياضي والهندسي الذي وصل بهم حدا مكنهم من أن يخرجوا بطريقة غير مباشرة نموذجا للآلة البخارية، ولكنهم لم يكلفوا أنفسهم مشقة استغلال هذا الاختراع، مما أذهل العصور التالية، لم يصنعوا قاطرة، أو بارودا، أو حتى دولابا للغزل، كانوا يبحثون عن الحقيقة لذاتها كوسيلة للثقافة لا للسلطان والراحة، ويزدرون الذين يبحثون عنها لفائدة مادية، فمثل هذه البواعث المادية دنيئة تحط من

كرامة الأحرار، ولا تتفق مع الحياة المهذبة، وربما أدهش بعض العلماء معرفتهم أن الأثينيين كانوا يحسبون الاشتغال بالتجارة مخلا بالشرف، وقد أكد أفلاطون وأرسطو ذلك، كان الأثيني يؤثر أن يحيا حياة غنية على أن يكون غنيا[٢٠].

إن الاعتقاد بأن الرجال قد تحولوا إلى آلات بلا حياة كان الأساس في الهجوم على الحضارة الصناعية، ولم يقتصر الهجوم على الآلة، ولكنه تعداها إلى العلم، فأنشب أظفاره فيه بحملات متفاوتة.

ولكن ما لبثت الطبقات الدنيا أن اقتنعت بأن التقدم الصناعي يجلب الخير، وتقبل العامل الإنجليزي التصنيع، لأن دخله ارتفع في نهاية القرن، وحين تضعضع الاقتصاد عقب الحرب العالمية لم ينقلب العامل ضد التصنيع، ولكن ضد الإدارة المسؤولة عن الاقتصاد الصناعي، كما أن الذين أنحوا باللائمة على الحضارة الحديثة، وأجهدوا أنفسهم كي يخرجوا بالإنسان من دائرة الانفصام، لم يتفقوا على أن الصناعةوحدها كانت وراء المشكل الإنساني «فإن ظاهرة التصنيع ليست هي التي تفسر وحدها تكشف المجتمع الغربي عن أنه عاجز عن صون مكان ذي سمة إنسانية، وعن إدامة النمط القديم الماثل في (اكورا) المدينة القديمة»[٢١].

لقد غدت القصة العلمية أدبا شائعا، فهل الشعر أقل شأنا من فن القصة، حتى يتأخر عن مواكبة التطور الحضاري والعلمي؟

هل نسبق فنقول: إن شعراءنا تأرجحوا بين الرفض والقبول بالحضارة الصناعية، والذين قبلوا منهم هذه الحضارة تأرجحوا بين الحماس المطلق والقبول المتحفظ، وبعضهم أبدى حماسا شديدا إذا كان الإنجاز العلمي قادما من أحد المعسكرين اللذين كانا يستقطبان العالم في حين يظهر تحفظه أو تخوفه أو التقليل من شأن الإنجاز إذا وفد هذا الإنجاز من المعسكر الآخر، وهؤلاء ينطلقون من وقف أيديولوجي، ومثل هذا الموقف القاصر لا يمثل رؤية حضارية، لأنه مشوب بالتعصب، والتعصب خلق مضاد للحضارة، ويوتوبيا صناعية كالحكمة ضالة الإنسان يأخذها أنى يجدها.

شاعر مثل البياتي يعانق «يوتوبيا» الصناعيةعناقا حارا، في قصيدته «إلى هانسن كروتسبرغ» التي كتبها في ١٣ـ٥ـ١٩٥٩م، ويأخذ حبه للمدينة الصناعية شكل الحب الصوفي، حيث نرى الولاء في الحضرة، ونرى السكر على مذاقه الصوفي، وصرعة العاشق، وإن ظهرت في خمره استعمالات معاصرة، كالشرب على نخب الحبيب، وهذه اللغة الصوفيةفي التعبير عن الوجدان لا تتأتى إلا في أعمق حالات الهيام والفناء، وهي أقصى ما يطمح إليه الإنسان في لغة العشق:

مدخنة تناطح السماء
توزع الحلوى على الأطفال في المساء
وتهب الضياء
والثوب والكتاب والدواء
من يزرعون الورد في بلادك الغناء
فلنرفع الكأس على نخبك . . يا مدخنة تناطح السماء
ففي غد يرتفع البناء
أعلى فأعلى . . آه يا صهباء!
أنا صريع الأعين الزرق، صريع النار في الأفران، يا صهباء
أعلن في حضرتك الولاء
للعالم الجديد، للمدخنة السوداء
فليكتب الدخان في السماء:
من ها هنا مر صريع الحب، في نهاية ابتداء(٢٤)

إن الابتداء من النهاية لحظة صوفية خالصة ترصد حال فناء الصوفي، ومن حال الفناء يولد العاشق ميلادا جديدا لا عهد للأرض به ولا يعرفه إلا من ذاق وجرب، أما صرعة العاشق في الأفران، فقد تكون هذه النار من وقدة الصهباء التي تصطلم العاشق وتنضجه في حمياها على ما درج عليه الصوفية في استعارة

الخمر وتلويحها إلى المغازي الإلهية، وقد تكون النار والأفران كهربائية أو ذرية، فتكون من تفجيرات المدينة الكنائية، وبهذا التفسيرهي أقرب إلى غربة الواقع، كما يستملح التفسير الأول لمروره بعدة مراحل حتى يصل إلى هدفه على طريقة البلاغيين القدامى في التعبير الكنائي.

وأحمد عبدالمعطي حجازي، صاحب «مدينة بلا قلب» يتحول من هذه الحملة العنيفة على المدينة، لاإلى القبول بها فحسب، بل إلى اعتناق يوتوبيا صناعية، يقول على لسان طيار شهيد:

أنا هنا أقود كوكبي الصغير
أكاد لا أحس غير قبضتي، وهي تدافع الرياح
وهي تروض الجناح
وهي تلج في المصير
أنا هنا أقود كوكبي الصغير
أخلص الوشاح من شد الرياح
وكلما أصبحت مطلق السراح
انكشف العالم لي، كأنني الأول فيه . . والأخير
أنا هنا أقود كوكبي الصغير
الأرض تحت الغيم عسكران، شاكيا السلاح
هذا هو الحق مضيء كالصباح
وها هو الباطل يبدو جثة . . بلا ضمير
أطلقت ناري . . وابتسمت للزئير
أطلقت ناري . . ثم قبلت الجراح
أطلقت ناري . . كوكبي يهوي محطم الجناح
أما أنا . . فلم أزل أطير . . لم أزل أطير[٢٥]

[ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي ٢٤٩ـ ٢٥١]

لقد مـات الطيار وتحرر في نفس الوقت، وحلقت روحـه في طيرانها، وهذا منتهى العشق للآلـة التي ارتبط بها في الدفـاع عن قضيته، والصورة الشعـرية تكشف عن الهوى العميق للطـائرة، إنها كوكب صغير، وأضـاف الكوكب إلى ياء المتكلم، إن الملكيـة حيازة خاصـة، وجعل الشاعر من هـذه الصورة محورا تدور عليـه أغنية الطيـار، وليس الأمر كما يتـوهم أن الشاعـر أفلح في تقمص الطيـار، لأنه عقب على النشيـد بتـدخل شخصي نفهم منه أن النشيـد وصف أكثر منه تقمصا :

يا ليتني يا أيها الطائر ريش في جناحك الكسير

يا ليتني بعض الرماد في حريقك المثير

والشاعر نفسه يظهـر امتنانه للآلة، المطبعة، معترفـا بدورها الأسطوري في خدمة الثقافة :

شكرا للمطبعة الصماء

يدها البكماء

تصنع ألفاظا تتكلم

تصرخ، تتنهد، تتألم

تبقى، لا تطمسها الظلمة

تجمعنا، نسجد للكلمة

الكلمة طير

عصفور حر

والكلمة سحر

أربعة حروف صادقة النبرة

حاء . . راء . . ياء . . هاء

تشعل ثورة

[الديوان ٤٥٣ـ ٤٥٥]

إن الشاعر في معـانقته للقيم العظيمة يعانق الحضـارة الصناعية لأنها تخدم هذه القيم، وهو حين يلجأ إلى لغـة التقطيع في بعض الكلمات/ القيمة. فإنه يعيش هـذه القيمة حـرفـا حرفـا، والتقطيع نفسـه أحـد التفجيرات الكنائيـة للمدينة في لغة الشعرالمعاصر.

وما دام الوعي بـالمدينة وعياحضاريـا فإنه يرتبط بمدى تطـور انتصار الإنسان على الطبيعة، واتساع رقعته في الكشوف العلمية، وربما كان غزو الفضاء أكبر انتصـار علمي في العصر الحديث، وهـو إنجـاز حضـاري، إذا لم ينحـرف للأغراض العسكرية.

فإذا غشي الإنسان الفضاء الخارجي في أولى خطواتـه الواهنة، من خلال أفراد يمثلون الجنس البشري، فإن هـذه الفتوح ليست انتصارا أمريكيـا أو روسيا، وإنما هي فتح إنساني مبين، أوهكـذا يجب أن تكون، فليكن رواد الفضاء الذين جـابوا أقطار السماوات والأرض أبطالا في هاجس الإنسان شرقيه وغربيه، حيث أضحت التجربة الفـذة ملكا للبشرية، ومن حق الجميع أن يكون لهم منهـا موقف إيجابي، حتى ولو كان البعض ينظر إليها بريبة، وخشية.

إن إنجازاتنـا العلمية هي من خلق وإبـداع حضارة تقنية متفجـرة كتفجر الصبح، ورجـال الفضـاء لا يقتصر دورهم على تمثيل هـذه الحضـارة، بل يتعداهـا إلى مساهمتهـم في إبداع تكوينهـا، هم ليسـوا ثمارا لكفاح الإنسـانية فحسب، بل هم بصورة أوفى من يقرر مصيرها، فـالإنسان التقني - كما يبدو - أصبح في حكم الحقيقة المؤكدة، حتى ولـو كان الفردوس الأرضي لم يحن أوانه بعـد، حيث لم يفصم الإنسـان والمجتمـع الـوشـائج مع الماضي، كما جـاء في محاضرة لأحد رواد الفضاء الأمريكيين، ألقاها عقب رحلته الرائدة(٢٥).

والأدب الأصيل يستمر في التغير، ويتطـور في أنحاء العـالم، ومن العوامل التي تؤثـر في تطويره الانفجار التكنـولوجي، وهذا الانفجار الـذي حدث في الخمسينيـات والستينيـات من هـذا القرن تـرك بصماتـه على الأدب في الـدول المتطورة صناعيا، وساهم في توجيـه اهتمامه الأول إلى علاقة الإنسان بالطبيعة

والآفاق الكـونية للفكـر البشري، وعلاقـة ماهو طبيعـي بما هو غير طبيعي في تطوير الحضـارة، «ومثلما أن حضارةما لا يمكن أن ترجع إلى الـوراء، فكذلك لن يرجع الإنسان العصري إلى الحياةالـرعوية، وأدب اليوم لا يمكن أن يتناول نفس الموضــوعــات، ويكتب بنفـس الأسلــوب الــذي كــان يكتب بــه (سرفانتيس)، أو (بلزاك)» (٢٦).

وقد لقي غزو الفضاء حظوة في الشعـرالعربي المعاصر، وكان لابد أن يحظى بهذا الاهتمام، مـادمنا في الجانب المادي من حيـاتنـا الاجتماعية قـد أفدنـا من منجزات الحضارة في صنـع حياتنا المعاصرة، ونجحنـا إلى حد كبير في الانتقال من حياة القـرون الوسطى إلى حضـارة هذا القرن، فكـان لزامـا أن نفعل الأمر نفســه في الجانب الفكـــري والفني، حيث يلتحم الفن والشعـر بـالمنجـزات العلمية التي تنعطف بالمجتمع انعطافا حادا.

وتحت عنوان «عيون الكـلاب الميتة» (٢٧) كتب البياتي عن غزو الفضـاء مبديا حماسا شديدا لهذا الإنجاز العلمي، الذي يرتاد العالم الشاسع:

سفن الفضاء تعود من رحلاتها، عبر الفراغ الموحش الأبدي، والضوء البعيد

ينهل من نجم يموت

وكواكب أخرى تموت، وضوؤها مازال في سفر إلينا عبر آلاف السنين

وكائنات لا ترى بالعين تولد من جديد

ثم يـرسم صـورة بائسـة لما نحن عليـه، تقوم بـدور المفـارقـة مع هذا التقـدم العلمي، حيث تستهلكنـا بحـوث لاعلاقـة لها في صنـاعـة الحضارة، مستشهـدا بـالنحوي الـذي مـات وفي نفسـه شيء من «حتى»، ومؤلفـاتنـا عن الخيل، وفن الشعرالموزع بين الهجاء، والمديح المستجدي، والبكاء على الأطلال بدموع رخيصة مزيفة، والسقوط في أوهام العشق، ثم الموت قبل ميعاد الموت دفاعا عن الشرف، مستعيرا شطر بيت للمتنبي ذهـب مثلا في هذا البـاب، في عالم عـربي مكون من نموذجين: شخصيات هامشية هي أفراد الشعوب وقيادات متخمة:

ونحن مازلنا على صهوات خيل الريح، موتى هامدين
عميا نزيد ونستزيد
ونموت في «حتى»، وفي أنساب خيل الفاتحين
نتبادل الأدوار، نشتم بعضنا بعضا، ونستجدي على بوابة الليل الطويل
نبكي ولا نبكي، ونغرق في دموع الآخرين، متيمين وعاشقين، وهائمين وضائعين
نبني من الأوهام أهراما، وسورا لا يصد الطامعين
ونموت قبل الموت في سوح المنون
«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى» أوهت قرون الناطحين

وهي صورة واقعية سوداء، تسود التاريخ العربي، والتركيبة العربية فيها موسومة بخاتم الموت البشع، ليس فيها نافذة لنقطة ضوء، ثم ينهي الشاعر قصيدته بهتاف تقريري مباشر، تتخلله محاولات لاستشراف الصورة الرمزية:

رباه! أخرجنا من الظلمات، من شرك اللصوص، ومن مخالب باعة الإنسان في الشرق القديم
ومن دوار البحر والصحراء، من قاع الجحيم
وليمسح الثلج الرحيم
والعشب والأنداء: وجه الميتين
والعقم والأوساخ والعار المقيم

ومفارقة البياتي غير مفارقة أبو سنة التي ستأتي، لأن البياتي يهدف منها إلى معانقة يوتوبيا صناعية معانقة لا تترك فرصة لمن أراد أن يتشكك في إيمانه كما حدث مع أبو سنة فيما سنراه بعد ـ ومع تسليمنا بأن إيمان البياتي لاشية فيه فإن مفارقته ساذجة ومبتناة على أسس غير سليمة، ذلك أن بحوث النحو وفنون الشعر العربي ليست بالضرورة طرفا مقابلا لغزو الفضاء، فالمدينة الصناعية في الغرب لم توقف بحوث اللغة ولا فنون الأدب، ولم تنح باللائمة على فنون القول في البلاغة القديمة، من حق البياتي وغيره أن يقيم المناخ الفكري والبيئات

العربية، ومن حقه أن يحط من قدر الفكرالسائد في البيئات العربية، غير أن هذا ميدان آخر ليس مضادا لميدان البحث العلمي الصناعي، فنحن لم نتأخر عن غزو الفضاء لأن نحويا استغرق حياته دون أن يكمل إحاطته بحرف هو «حتى»، ونحن نذهب إلى أبعد من هذا حين نقول إن رائد الفضاء كان مرتبطا في دورانه حول العالم الشاسع بأبسط الأبجديات في التعلم، ونعتقد أنه كان تلميذا ملتزما بتعليم المدرس الابتدائي في الحرف الذي ينزل عن السطر والذي لاينزل عنه، وكان التزامه صارما أورثه الدقة المتناهية فيما بعد بالدقة العلمية التي تحرسه وهو يجتاز السماوات، ونذكر الشاعر البياتي بأن للغرب بحوثا قيمة عن أدبنا العربي وفكرنا العربي من الأهمية بمكان، دون أن تحط هذه البحوث من الإنجازات الصناعية أوتعوق تطورها.

و«عصر الإنسان» قصيدة للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه «الصراخ في الآبار القديمة»، وتتكون القصيدة من مقدمة وأربعة مقاطع، تبدأ المقدمة بالجملة التي قالها سقراط قديما «اعرف نفسك»، قالها ولم يعلم أنه سيأتي على الإنسان يوم مذكور ينال فيه الملكوت، وفي المقطع الأول يدعو الشاعر سقراط أن يقوم ويتأمل معجزة الإنسان المعاصر الذي بنى عش الأبدية فوق جبال القمر، وسافر عبر السديم في الكون الشاسع، ونثر صندوق الكون بين يديه كماينثر الحلي، وهي صورة تجعل الكون ضئيلا أمام انتصار الإنسان، وصورة مبهجة في نفس الوقت، تتضافر في فرحتها مع الصورة التالية فهل، فالإنسان يتنزه في الكون على صهوة المعدن الآلي حتى يرقص هناك في حضن الله.

والمقطع الثاني تقرير عن التطورات الكشفية منذ سقراط حتى الآن، الاكتشاف الأول سماه الشاعر عصر العقل، وسمى اكتشاف الكتابة عصر الفكر، واكتشاف النار عصر التعمير، يليه عصر التدمير باكتشاف البارود، والموسيقى عصر للأحلام، والشعر جعله عصرا للحب، والآلة عصر الحرية ـ وهذا اعتناق ليوتوبيا صناعية ـ وكان آخر الاكتشافات غزو الفضاء، وسماه

الشاعر عصر الإنسان ـ وهذا اعتناق آخر أكبر في معانقة يوتوبيا صناعية ـ وإن كانت لغة هذا المقطع سردية تقريرية بعيدة عن جوهر الشعر، وهي إلى ميادين البحث العلمي أقرب.

في المقطع الثالث يقوم سقراط، ويبارك هذا الإنجاز العلمي ــ معانقة ثالثة للمدينة الصناعية مدعومة بشهادة النموذج الإنساني الأسمى ـ ولكن سقراط يوجه بعض الأسئلة على طريقته الفلسفية في عرض فلسفته بالأسئلة والمناقشة مع تلاميذه، ويكون الشاعر قد وفق في استغلال هذا الملمح السقراطي واعيا أو غير واع، والغرض من أسئلة سقراط بيان وجوه النقص في عصر الإنسان الحضاري، من دماء مازالت تسيل أنهارا، وجوع يسيطر على نصف العالم، وقسوة تقتل الحب، وخوف مازال مسيطرا، مازال القوي يأكل الضعيف، ثم يركز سقراط رأيه في حضارة الإنسان على هذا النحو:

اغرس أعلامك فوق الكون

لكن عد للأرض

كي تبني قرية

يسكنها فقراء الهند

لتجفف أنهار الدم الحمراء

ولتصنع مهدا للأطفاء التعساء

والخلاصة كما ظهرت في المقطع الرابع أن سقراط مازال على عبارته الأولى التي تقول «اعرف نفسك» فالإنسان حتى عصر الفضاء يجهل نفسه، وينسى الحب، عليه أن يؤاخي بين القوة والحب، وساعتئذ يحق له أن يدخل الجنة.

ومن خلال هذا العرض يتضح موقف الشاعر من يوتوبيا صناعية، فهو لا يعارض الإنجاز العلمي، بل يباركه، ولكنه في نفس الوقت يلقي الضوء على الجوانب السلبية لهذه المدينة الصناعية، التي أغفلت عنصر الحب في لحظة الانبهار بالكشف العلمي، المدينة لن تكون مكتملة إلا إذا كانت في خدمة

الإنسان ككل، ليس الأمريكي أو الروسي الـذي يسافر عبر السديم ليرقص في حضن الله بينما الفقير الهنـدي يتضور جوعـا والصراع الدموي يـزعج جنبات الأرض، إن حضارة تذهب بعيـدا في السماوات العلا قبل أن تكتشف ما على الأرض حضارة قـاصرة تجهل نفسها، أو على الأقل حضارةعـوراء، لأنها تنظر بعين واحـــدة إلى أعلى، وتنسى أو لا تـرى مـــا تحت قـدميهـــا، وبهذا الفهم نستطيع أن نقول: إن الشـاعر أراد بناء مـدينة للمستقبل، تتسم أو تجمع بين مـدينتي المستقبل: الإنسانيـة والصنـاعية معـا، من غير أن يقلل أو يهون من قيمة انتصـار الإنسان على الطبيعة، فهـو وإن كان قـد وضع الفقر والحرب في مـوضع المفـارقة إلى جـانب غـزو الفضـاء، وهما أمران منفصـلان وواقعيـان وصـادقان ولكنهما يـؤخذان في مفهـوم الحضـارة ككل، فالشمـول من سمات الحضارات العظيمـة، إننا كثيرا ما ننفي سمـة الحضارة عن هـذا العصر الذي أغفل الشعب الفلسطينـي الضـائع لأن هـذا الشعب مفـردة من مفـردات العصر، فإذا وضعنـاه في موضع المفـارقة مع معطيـات الحضارة لا نكـون كمن يقـارن بين الصحـة والمال، فكـذلك إذا وضعنـا فقـراء الهنـد، أو المجـاعـة الأفريقية، أو أي لون من ألوان التعاسة التي يعانيهاالإنسان*.

ونشير إلى أن قصيدة أبو سنة هذه تذكر بكتاب ترجم إلى العربية قبيل كتابتها، ولا نشك أن الشـاعر قد قـرأ الكتاب، وهـو بعنوان: «أول من وصـل إلى القمر»، في سلسلـة «الألف كتاب»، التي كـانت تضلع بها مصر، ومغـزى القصة ــ التي انتهجت أسلـوب الخيال العلمي ــ مركـز في آخـرها، حيث نـوقش هذا الإنسـان الـذي وصل القمر في حضرة الكـائن القمري الأعظـم ومجلسه المكـون من عباقـرة الكائنات القمريـة، وعلى مشهد من سكان القمر - رمزا للـوحدة المثلى التي تفتقر إليها حيـاة الإنسان على الأرض - ومن خـلال المناقشة يتبين القصـور في الحضارة الأرضية، التي لم تكتشف الكنوز الأرضية قبل أن تفكر في اكتشاف الفضاء.

---

* وبهذا نكون قـد تجاوزنا محاولات د. إحسـان عباس في التقليل من رؤية الشـاعر تجاه هـذا الإنجاز العلمي، انظره في: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٧٧، ٧٨.

وكـان أبو سنـة في ديـوانه الأول «قلبي وغـازلـة الثوب الأزرق»، قـد كتب «أغنيـة لجاجـارين» وهـو رائد الفضاء السـوفييتي، وأول من قـام بـرحلـة في الفضاء الخارجي حول الكرة الأرضية، وتحمس له الشاعر يومئذ بشدة، ونثبت القصيدة هنا قبل الحديث عنها، يقول الشاعر:

سألوني عنك في قريتنا، سألوني يا ذراع الأقوياء
أي نسر يحصد الأحلام من كف الفضاء؟
تعزف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء
الهتافات تعالت في حلوق البسطاء
دق باسم الأرض أبواب السماء
آه لوجئت إلى قريتنا.. شجر المانجو يغني في العراء
فاعمر النجم كروما، فوق أرض الفقراء
وادفع الشمس إلى كوكبنا، تغمر الأرض محيطا من ضياء
معبر التاريخ نهر من دماء
وعلى الشاطىء يجثو عابر، حمل الأكفان في ظل المساء
إنه الإنسان يبكي طفله الأوحد في سوق البغاء
طفله الراقص رعبا فوق أمواج دماء
اسمه الحب وفي كفيك أنت الآن ميلاد الرجاء
أنت يا سيزيف من أوصل الصخرة للباب المضاء
سوف لا تسقط يوما، أذرع الإنسان أضحت كالقضاء
من حقول النرجس الأبيض تأتي بالرخاء
سيعيش الحلم في كفيك نبعا من سناء
أنت جاجارين أنهيت لسيزيف العناء
وستخطو وستبقى تعزف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء

وفي هذه القصيدة بذور «عصر الإنسان» والفارق بين القصيدتين فجاجة الأداء في أغنية الشاعر لرائد الفضاء، وثانيا في حماسه الشديد لرائد الفضاء السوفيتي، لأنه يتحدث عن الإنجاز العلمي القادم من روسيا، وحين دخلت أمريكا حلبة الصراع في غزو الفضاء، وربما تفوق البرنامج الأمريكي على نظيره السوفييتي، ووافق ذلك مرحلة من النضج لدى شاعرنا، قل الحماس عما كان عليه، وظهر الشكل الفلسفي الذي تمسح به الشاعر.

وكما كتب أبو سنة «أغنية لجاجارين» رائد الفضاء السوفييتي، وأول رواد الفضاء في العالم، فإن شاعرا سودانيا هو صلاح أحمد إبراهيم، كتب يحيي «فلنتينا ترشكوفا»:

أنا الذي ليس له أن يملك الأرض، ولا أن يقبل الأجر،
ولا أن يقرع الأجراس في بيع ولا شراء
الصائغ الماهر، والحداد، سادن الأسرار، مانح الأسماء
مسخر الكور، مسير النار، مدوخ السندان، مبدع الأشياء
مبارك الحصاد، مكمل الطقوس، باذر الموروث، سامر المساء

. . . .

أناصلاح الشاعر، في تواضع جم، وفي حب، وبانحناء
أهدي إليك هذا العسل البري
يا فلنتينا ترشكوفا ومنك للنساء(٢٨)

وإذا كانت قصيدة أبو سنة التي تعرضنا لها بالتحليل والتعليق أقرب إلى الفكر منها إلى الشعر فقصيدة صلاح أحمد إبراهيم أقرب إلى لغة الشعر من أبو سنة، لأنه في معانقته للمدينة الصناعية لم يقف مثل أبو سنة، موقف الأستاذ من الحضارة، بل عانقها بتواضع وأدب جم، ومفارقته للإنجاز العلمي مضافة إلى ضمير المتكلم الكاشف عن دوره المتواضع والعظيم معا كإنسان مكافح، وإن كان ضمير المتكلم يعني الإنسان المكافح المناضل المغمور،

الذي جمع في نفسه الأمثولة الأخلاقية، في كفاحه العادل وإبداعه، وحرمانه من ثمرة حصاده المبارك، ومع ذلك فهو رضي النفس بدوره واقتناعه بأنه يساعد في الإنجاز الحضاري بامتهانه السباكة والحدادة وحرث الأرض، وجميل، منه أن يقحم اسمه في القصيدة مع اسم رائدة الفضاء، في لغة واقعية ناضجة، لم يقلل من شاعريتها تعدد المهن كما قلل من شاعرية أبو سنة تعداد الكشوف الإنسانية.

أما الشاعر سعدي يوسف فقد كتب تحية إلى الرفيق Tovarisch معتنقا ومتوغلا في استكناه معاني الرحلة الفضائية، وفي المقطعين الأول والثاني يلتحم الشاعر بمعاني البطل متخذا منه رمزا، وهو في هذا الالتحام يحمل معه رغبة شعبه في معانقة الرمز حتى العبور إلى الحضارة، وهو ومن ورائه أمته ـ يهدد بالفناء إن لم يحدث بينه وبين الحضارة هذا التلاقح:

Tovarisch والسنا اللألاء في عيني ينهمر

فتمثل جبهتي، ويدور فيها النجم والمطر

وأغفي في اختلاج الفرحة ـ الرؤيا، وانتظر

إذا لم تنفتح عيناك في عيني.. أنتحر(٢٩)

وكأن كتابة الرفيق بحرف لاتيني في قصيدة عربية ضرب من الكشف الفني على غرار الكشف العلمي، وهو حماس شديد لا يضاهيه من شعراء «يوتوبيا» صناعية غير حماس حجازي في قصيدته «الحديد والجسد»:

إنه العصر، هذا الحديد الذي يتطاير ملتهبا في الهواء الذي

كان يحمل ريش النعام وخضرة ضوء القمر

إنه العصر، هذا الحديد، وهذا الشرر

فاحتضنه، ودع جسمه يخترق لحمك الحي

ـ يا وطني المتخلف ـ كي تتحضر (٣٠).

وبعيدا عن المباشرة والتقريرية في رحلة الفضاء، هذه التي أطلت برأسها في تجربتي محمد إبراهيم أبو سنة بالذات، وصالح أحمد إبراهيم بدرجة أقل، كانت تجربة الفيتوري أنضج من الناحية الفنية عن رأيه في الحضارة المعاصرة من خلال رحلات الفضاء، كتب الفيتوري في مارس ١٩٦٩م قصيدة بعنوان «ورقة على سطح القمر» في ديوانه «البطل والثورة والمشنقة»، قسمها الشاعر إلى ثلاث مراحل غير مرقمة ولا معنونة، يبدأ القسم الأول عقب الهبوط على سطح القمر ومعانقة الفضاء بمصاحبة إحساس مبهم لا يقدر الشاعر على تسميته إلا من خلال شبيه له، وهذا الشبيه هو «البكاء» وليس بكاء الفرح، وإنما هو منتوج الغربة الأشد والأعمق من كل أنواع الاغتراب التي عاناها على ظهر الأرض، وهوشعور يشي بما سيأتي:

وهبطت.. لم أهبط على أرض.. هبطت على فضاء
ومضى يعانقني.. ويجهش فيَّ شيء كالبكاء
الذكريات تشدني يا أرض نحوك..
أين سيدك الذي جفت على شفتيه آثار الدماء
الآن صوت الخوف أعمق.. غربة الإنسان أعمق

وفي هذا الصمت المخيم الرهيب يتصور نداء موهوما، ويكتشف أنه لا شيء، فذلك فعل الوحدة، ثم يبدأ في تخيل التاريخ القمري الذي كان آهلا بحياة وحضارات، ويحدد مفردات هذه الحياة، ومن خلال هذه المفردات نرى صورة لحضارة قمرية، وبالتأمل في هذه الحضارة التي كانت ثم اضمحلت نجد أنها صورة طبق الأصل من حضارتنا على ظهر الأرض في وقتنا الحالي، أي أنه لم يبدع حضارة سحرية، أو يخلق يوتوبيا في مقابلة حياة الأرض، كالتي نراها في قصة «أول من وصل إلى القمر» وإنما يلتقط جميع صوره الجزئية من حياتنا، بمعاناتها ومشاكلها، وينتهي بأن هذه الحضارة القمرية آلت إلى السقوط، لنفهم نحن بالتالي أن هذا سقوط لحضارتنا المعاصرة على ظهر الأرض:

من يناديني؟ اقترب . . لا شيء ثمة . .
تولد الأشياء كي تتحلل الأشياء

وولادة الأشيـاء وصيرورتها إلى التحلل مقولـة وضعها في شكل حقيقـة تفسر الآتي :

إني جئت . . . أعشاب المدارات القديمة في دمي . . .
كانت هنا دنيا أكاد أرى معالمها . .
المدائن . . والمدافن . . والموانىء والبحار . .
الناس في الأسواق مازالوا . . الخطى المتقطعات . . الباعة المتجولون
ذوو الزجاجات السميكة . . يثقبون الأفق بالكلمات ثم يحدقون، ويشهقون
«العدل ثوب طالما أبلته أجساد القضاة»
ويرصد العراف نجم الطفل، والشحاذة الكسلى تعد نقودها
ويطل من خلف المغارات اللصوص الملتحون . .
حضارة ثم اضمحلت . .
طالما عاشوا . . استباحوا . . ضاجعوا . . عشقوا . . استراحوا . .
أحرقوا . . احترقوا . .
تساقطت التوابيت المذهبة . . الرسوم . . الزهرة . . القوس . . الشعار . .
هم فوق ما تتمثل الرؤية، وما تحكي فجيعة الانتظار

إن فجيعة الانتظار ليست للحضارة التي اضمحلت على سطح القمر، بل هي انتظار الفجيعة في حضارة العصر الأرضي التي اضمحل نظيرها هناك.

والمقطع التـالي نعـي للغـة الشر السـائدة في عصرنـا، والتي تتمثل في البهرج اللفظي ومعـايشة الماضي في رثاء مـوتاه، والغزل، ثم في النـرجسية التي يعتنق فيها الشعراء ظلالهم، بعيدين عن مأساة الإنسان الحقيقية التي تصنعها الحضارة :

سأسير وحدي، مات سحر الساحر الوثني . . كان
الساحر الوثني يوقد ناره . . في كل أمسية، وكان
يصنف الأزهار فوق موائد الشعراء والموتى
وكان يتوج العشاق ، ثم يشيح مفتونا بروعته عن العشاق

وفي المقطع الأخير يبحث عن لغة بديلة للشعر الميت في المقطع السابق، تصلح للتعبير عن العصر، وتكون نبتة من نباتاته، تساوق الغد القمري، وتكون هذه اللغة ثمرة رحلته إلى هذا الغد الذي انفتح على الفضاء:

سوف أسير وحدي
ماتت اللغةالتي عبقت بها الأفواه
يا باب الغد القمري
إني جئت باسم الشعر
باسم الحب
باسم الله

وتكون خلاصة الشاعر في موقفه من الحضارة التي تمثلها المدينة ليست بعيدة عما رأيناه عند محمد أبو سنة وصلاح أحمد إبراهيم، فهو وإن كان قبولا بالحضارة فإن المفارقة بين التقدم العلمي وصورا لانهيار الاجتماعي تفعل فعلها في نفوس الشعراء ـ ما عدا حجازي ـ هو قبول مشروط إذن، رآه الشعراء الثلاثة من خلال واحدة من أخطر الخطوات التي أنجزها التقدم العلمي حتى الآن، ومع ذلك لم يتضح لنا ضخامة الأثر المترتب على هذه الخطوة، بل لعل هبوط الإنسان على سطح القمر خيب الآمال المعقودة عليه في مقابلة الجهد الإنساني الذي بذل من أجله.

عموما دخل شعراؤنا في محاولة خلق «يوتوبيا» صناعية، فرأينا الآلة، والمطبعة وصناعة الذخيرة والأسلحة الدفاعية، والطائرة، وأخيرا غزو الفضاء، ومما يلفت النظر أن الشعراء لم يقدموا وصفا للاختراع العلمي، ولكنهم كانوا أصحاب مواقف، وإن كانت المواقف تختلف في حرارتها من شاعر لآخر،

وهي مـواقف تتخـذ لغتهـا من الفن الـواقعي، وواقعيتهم أدخل في «واقعيـة القرن العشرين» الجديدة المنفتحة، والتي دعا إليهاالفيلسوف الفرنسي «روجيه جارودي»، والتي تعتمـد على واقع محدث، وحساسية تكونت لـدى الإنسان في القـرن العشرين، خـلال تصنيفـه اليـومي لـلأدوات التكنـولـوجيـة واستخدامهـا، مما يؤدي إلى تقييم جـديد لدوره مع إيقـاع التاريخ السريع في القرن العشرين، وتحول العـالم نتيجة للتقـدم العلمي والتكنولـوجي، في رؤية جـديـدة ليست قـائمـة إلى الأبـد، تهدف إلى إعـادة بنـاء الـواقع اعتمادا على معطيات ثقافية محددة كبديل للـواقع القائم بالفعل، ومن خصائصها أنها في نفس الـوقت الذي تعبر فيـه عن تصـور حديث للعـالم وعـلاقاتـه الإنسانيـة والتكنـولوجيـة، تحقق نموذجـا للأشيـاء ولممارسة الإنسـان لها، بحيث تجاوز الواقع إلى العمل، وتركز جهود الإنسان لتغيير العالم والمجتمع، فموضوع الفن هو خلق النشاط الإنساني، كما عبر عن ذلك أحد النقاد (٣١).

ولا ننسى أن نسجل في مـوضـوع غـزو الفضـاء، أن حماس الشعـراء لهذا الإنجاز أكثر حين يكـون الإنجاز روسيا، ويقل هـذا الحماس إذا كان الإنجاز أمريكيـا، مما يكشف عن الهوى الشخصي في المعتنق الأيديـولوجي، مما يـذكر بـالموقف من المدينـة الغربيـة، فهي عنـد الأيديـولـوجي مـرفوضـة إذا لم تكن اشتراكية، وهي نموذجية إذا كـانت كذلك، ولكن الإنجاز العلمي أمام تبني يوتوبيا صناعيـة يجب أن يتجرد من التعصب، ولا ينسى أن الشمول والطابع الإنسـاني من عناصر «الـواقعيـة الاشتراكية» كما يسميهـا جـوركي، أو «الفن الاشتراكي» كما يحلو لأرنست فيشر أن يسميه (٣٢).

وربما كـان السبب في هـذا التميز، أن الإنسـان العـربي بخبرتـه التاريخيـة العميقة ووعيه الحضاري اليقظ، قد أدرك أن تقـدم الإنسان الغربي كان يعني دائما بالنسبة له وقوعه في براثن استعماره القديم والجديد، فهو الذي يدفع دائما ثمن هـذا التقدم، أمـا هذا الإنسـان الشرقي مثلـه ـ جـزئيا على الأقل ــ فإن تجربتـه التاريخيـة معه لا تحمل هـذا التوقـع الأسود، ومن ثم فإن فـرحته بـه، وفرحة العالم النامي معه أرق وأخلص.

هوامش

١ـ انظر، كينث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة من ٢٢٥ـ ٢٦٠).
٢ـ أحمد عبدالمعطي حجازي، قصيدة «حب في الظلام» (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي ص ١٩١، ١٩٢).
٣ـ انظر، نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ١/ ٥٥٨ـ ٥٦٠.
٤ـ انظر، ك، ك. راثغين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط الأولى، ص ١٤٥.
٥ـ صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور، ١/ ٤٢، ٤٣.
٦ـ نفسه، ١/ ٢٣٥ـ ٢٣٧. وانظر د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، من ٨٣ـ ٨٦.
٧ـ عبدالوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ١١٣).
٨ـ ريجيس جوليفيه: الفلسفة الوجودية من كير كجارد إلى سارتر، عن البياتي في المصدر السابق، ٢/ ١١٤، ١١٥.
٩ـ عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ٢٤٦، القصيدة بعنوان «مرثية إلى المدينةالتي لم تولد بعد».
١٠ـ عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي.
١١ـ سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٥٧٣، و «دار» اسم فاعل من الدراية والعلم.
١٢ـ نفسه، ص ٥٣٧، وننبه إلى أن الشاعر رتب ديوانه ترتيبا عكسيا مع زمن الإنتاج.
١٣ـ محمد إبراهيم أبو سنة: الصراخ في الآبار القديمة، قصيدة «المغامر المجنون» ص ١١.
١٤ـ سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٤٨٩.
١٥ـ سعدي يوسف: نفسه، ص ٤٩٠، ٤٩١.
١٦ـ عبدالعزيز المقالح: من قصيدة «من تحولات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر، ديوان: عودة وضاح اليمن، ص ٣٤٣ـ ٣٤٥.
١٧ـ ابن عربي: ترجمان الأشواق.
١٨ـ عبدالعزيز المقالح: قصيدة «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء» ديوان: عودة وضاح اليمن، ص ٣٥٦ـ ٣٥٨.
١٩ـ انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ١٢، ٤٣، ٤٩.
٢٠ـ كلايف بل: المدينة، ترجمة محمود محمود، جامعة الدول العربية، مكتبة الأنجلو، مصر، ص ٧٨، ٧٩.
٢١ـ كينيث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة، ص ٢٥٤) و «أكورا» عنده تعني المدينةالمثالية القديمة.
٢٢ـ البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ١/ ٤٦١، ٤٦٢.
٢٣ـ أحمد عبدالمعطي حجازي: ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، من ص ٢٤٩ ـ ٢٥١.
٢٤ـ نفسه، ص من ٤٥٣ ٤٥٥.

٢٥ـ انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ٩.
٢٦ـ فالنتينا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبدالحميد سليم، ص ٢١ـ٢٢.
٢٧ـ عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ من ص ٢٧٨ـ ٢٨٠.
٢٨ـ صلاح أحمد إبراهيم: غضبة الهبباي، بيروت ١٩٦٥، من ص ٦٥ـ ٧٣.
٢٩ـ سعدي يوسف: من قصيدة «إلى رائد الفضاء Tovarisch (الأعمال الشعرية، ص ٣٠٢).
٣٠ـ أحمد عبدالمعطي حجازي: كائنات مملكة الليل، ص ٣١، ٣٢.
٣١ـ انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٠٥ـ ١٠٨.
٣٢ـ انظر، إرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار الهلال، العدد ١٨٣، يونيو ١٩٦٦، ص ١٦٠، ١٦١.

ثانيا : مدينة الحلم

بحث جوزيف ريكورت عن الشبه الفيزيولوجي للمدينة، فوجد أنها تشبه الحلم، ذلك أن طبيعة الحلم تجعل الأشياء، كل الأشياء، تنبو عن التعريف المحدد الدقيق، كما تجاوز حدودها، وتختلط في نفس الوقت، وتعيد تنظيم ذاتها، وإن ما فيها من الأمور المطلقة والمتضادة كميا (بإيجاز، الاستقطابات الزائغة) تتضاءل وتفقد كل دلالاتها، ويتوحد النظام بعدم النظام، والاستمرار بعدم الاستمرار، والمحتوم بغير المحتوم ، ويصبح هذا التوحد إرضاءنا الأعظم[1] .

ويضيف كريستوفر ألكسندر في بحث عنوانه «المدينة ليست شجرة»، أن المدينة هي دوما اختلاط، وليس الأمر على خلاف ذلك، فعندما نقول «مدينة»، فإن الفكر يذهب إلى سكانها، والمدن ـ كما كان يقول شكسبير عن الناس ـ مصنوعة من المادة التي تصنع منها الأحلام، ويتضمن الحلم والمدينة لانهاية علاقات في جميع الاتجاهات، وكلاهما يشبه الإنسان[2] .

وكان سيجموند فرويد (١٨٥٦ــ ١٩٣٩م) قد فجأ عصرا غلبت عليه العقلانية، حين لفت الأنظار إلى جذور غير عقلانية، وغير واعية لسلوك الإنسان، وأدى ذلك بالكثير إلى الجهر بأن تصرفات الإنسان تتقرر لا عقلانيا ودون وعي، وكانت بحوث فرويد عن الطفولة وتجاربها، وصراع البقاء، وتفسيره للأحلام، فتحا لعالم جديد، أضاء بعض المناطق المظلمة، «إن تحت مظهر الأحداث اليومية طبقة عميقة، يتمخض في أغوارها تصرفنا الاجتماعي والفردي، عن تبدلات ذات أثر بالغ في تاريخ الكون»[3] .

إن عالم اللاشعور الذي اكتشفه فرويد قد ترك أثره العميق في الشعر، الذي توجه بدوره إلى هذه الأغوار البعيدة في داخل النفس البشرية : «يا أعماق

الشعـور/ سننقب فيك غدا/ ومن يـدري أي كائنـات حية/ ستبرز من هـذه الهاويات/ مع عوالم كاملة؟»[٤]. والخيال هوالصلة بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، فالخيال الذي لا ينتهي مداه هو أغنى الميادين، فليس من المدهش أن يقف الشـاعـر بشكـل خـاص في قـائمـة البـاحثين عن أفـراح جديـدة، ويمسحون مساحـات خيالية شـاسعة، وليس من المدهش أن يشق الشاعر طريقه إلى ذاكرة جديدة، وزمن ضائع، هو في آن واحد معرفة حقيقية بـلاشعوره، وطـاقاتـه ومعرفتـه بواقع العـالم العميق، في بناء لغـوي جعل من القصيدة حيلـة لإنطاق اللغة ما لم تتعـود نطقه، بأن فجر فيها مـا تتمع به من إمكانية كامنة لتكون شيئـا آخر غير اللغة المشتركة، ولتشكل أداة للسيطرة على الـواقع، أولبناء واقـع جديـد، يصب صـوره المتفجرة عـن طريق الإشراقـات الباهـرة، لا تعتمد ـ حتى في لحظـة الاندفاق ـ إلا على الصـوت الداخلي، في مغـامرة للكشف عن أفـق مجهول، رغبـة في رؤيـة أرحب من رؤية الإنسـان، «وهكذا يعيش الشعراء المعـاصرون حياتهم الباطنية، بعيـدا عن متناول أضواء الساعـة الراهنة، التجاريـة، وتحت تأثير الإرث السوريالي المتمـدد الذي يظل نسغ الشعر»[٥].

ومن هنـا كانت «الـرؤيا» هي لغة الشعـر المعاصر، وهي القـاسم المشترك الأعظم بين شعـراء العصر، كل على قدر نصيبـه من الموهبة والثقـافة، وهـذه الرؤيا لا تستمد لغتها من الأفكـار السائدة، ولا من القوالب الجاهزة، ولا من المحفوظات والمجففات والمعلبات، بل تمتـاح من الأصقاع النائية في الحس، تماما مثل الأحلام، إن لم تكن هي نفسها أحلاما بشكل ما.

والأندلس من الأمـاكن التي مثلت مدينة الـلاوعي في شعرنا العربي المعـاصر، فقد كان لنـا في الأندلس بناء حضـاري استغرق حوالي ثمانية قـرون (٧١١ـ ١٤٩٢م)، شكلت إبـداعا حضـاريا على الصعيدين: العربي والإنسـاني، ولذا استقـرت في اللاشعور العربي فردوسا مفقودا وجنة ضائعة، يستعيدها شعراؤنا كحلم، فتحضر

بأبعادها الفيزيقية والمجردة، يعني بعناصرها الحسية والذهنية معا «عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدودة بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية، وما تشتمل عليه من سطور وكلمات وأصوات وحروف وإيقاعات ظاهرة وخفية، ما لا يجد من عناصر تشكل جسد النص، وهي عناصر غير محدودة، ليس من حيث كثرة أشكال الخيال اللغوي الذي يتحقق من خلالهافحسب، بل من حيث الكثافةوالتركيز والقدرة على الإيحاء والتضمين التي تتنوع وتختلف من شاعر إلى آخر»(٦).

وقد ظهرت (موتيفة)الأندلس لدى: أدونيس، والبياتي، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وسعدي يوسف، من شعراء هذا البحث، ومن اللافت للأنظار أن هؤلاء الشعراء الأربعة كتبوا عن الأندلس من المنفى، وأنهم عانوا تجربة المنفى الفعلية، وسنأخذ من قصائدهم ما تعامل مع الأندلس كحلم بالمكان التاريخي، فلا يهمنا أن تظهر أسبانيا المعاصرة في القصائد، فالمكان التاريخي للحضارة العربية في الأندلس هي ما يضلع بتصوير الحلم الحضاري.

عن «صقر قريش» كتب أدونيس قصيدتين، الأولى في ربيع ١٩٦٢م بعنوان «أيام الصقر»، والثانية بعنوان «تحولات الصقر»، واستغرقت من الشاعر عاما كاملا من (أيلول ١٩٦٣م ــ أيلول ١٩٦٤م)، وقبل الدخول إلى عالم الأندلس، نقدم بالعنصر المشترك بين الصقر من جهة وأدونيس من جهة أخرى، كي نقف على الجامع بينهما، فذلك يضيء النص ولا شك.

أما الصقر فهو: عبدالرحمن بن معاوية بن هشام بن عبدالملك بن مروان (١١٣ــ ١٧٢هـ = ٧٣١ــ ٧٨٧م)، الأمير الأموي، ويسمى عبدالرحمن الداخل، شجاع مقدام، شديد الحذر، لسن وشاعر، ولد في دمشق، وتربى في بيت الخلافة، وقد أفلت من تعقب العباسيين وملاحقتهم وتمكن من دخول الأندلس، وأعلن قيام الدولة الأموية بها، والخليفة العباسي المنصور هو أول من لقبه بصقر قريش.

حلت النكبة ببني أميـة وعبدالـرحمن الداخل في العشرين من عمـره، ففر بأهلـه وولده إلى نـاحية الفـرات، نـزل بقريـة قرب النهـر، واختفى عن أعين العباسيين، وقد صور عبدالرحمن ذلك.

ثم تسلل «الـداخل» إلى الأنـدلـس، وجمع حـولـه أنصـار بني أميـة، وتغلب على والي الأنـدلـس يـومئـذ، ودخل قـرطبةسنـة ١٣٨هـ = ٧٥٦م، وحكم ثلاثـا وثلاثين سنـة، حتى مات سنـة ١٧٢هـ= ٧٨٧م، بعد أن تحقق له أكثر ما كان يريد.

وأدونيس هـو: علي أحمد سعيـد (١٩٣٠م ـ ٠٠٠٠) المسمى علي أسبر، والملقب بأدونيس، سوري النشأة والأصل، وقـد خرج من دمشق إلى بيروت، واستقر بها وحصل على الجنسية اللبنـانية، وخروجه إلى لبنـان يهدف إلى إقامة وطن للشعر، أو أنـدلس الأعماق، أندلس الطـالع من دمشق، حيث تتخلق مدائن السريرة، مدن الأحلام واللاشعور.

وأندلس أدونيس تـوجد تحت سماوات «التحولات والهجـرة في أقاليم الليل والنهـار»، وستركز الـدراسة على عنصري الـزمان والمكـان، من خلال مفهـوم الشاعر للتحولات، ومن أهم خصائص هـذا المفهوم «مايمكن تسميته بوحدة الذات، أو كليـة الذات، التي تأبى محاولـة للقولبـة والتحديـد، فتظهر كأنها تنقسم على نفسهـا، وتزدوج وتتـوزع في كـائنات أخـرى، وفي عناصر عـدة، تتـوالد من ذاتها. ، . . . . . . وتمر هـذه الكائنـات بسلسلة من الانشطـارات والتشظي والتناثـر والالتئام، ثم معاودة الانشطار، الذي يبـدو وكأنما لا نهاية لـه إلابانتهـاءالقصيـدة» (٧). هـذا الذي نـراه في الانقسام إلى شكلين قـديم وجديد يحاولان الالتئام:

في الضفاف الحزينة، في آخرالصحاري، / آه يا شكلي القديم
(كيف يأتي، يعود الغريب إلى شكله القديم؟)

. . . .

. . . .

سأشق عروقي .

نهرا يحمل الفضاء

سأدور مع الكوكب المغرّب أو جمرة الشروق

لابسا قامة الهواء

وأعود إلى نصفي المقيم

في الضفاف الحزينة، في آخر الصحاري (٨)

وعلينا أن نتذكر في البداية التحولات في الأسماء، فقد صاحب الشاعرَ وقناعَه خروج منها، فتحول «عبدالرحمن» إلى «الداخل» ومنه إلى «صقر قريش»، وعلى غراره خرج «علي أحمد سعيد» إلى «علي أسبر»، ومنه إلى «أدونيس»، وشاعرنا مغرم بالخروج من أسمائه، وله قصيدة بهذا العنوان، فالتحولات التاريخية المدونة مصداقية للتحولات الفنية لدى أدونيس. .

فإذا جئنا إلى عنصرالزمن وجدنا أن الأحداث التاريخية في حياة الصقر مساوقة لخروج أدونيس كي يقيم وطنه الشعري في بيروت، حيث يحلم بمكان تبنيه الذاكرة، هذا المكان يكتسب بعدا زمنيا مزدوجا يتمثل في قطبي التاريخ المدون والتاريخ الشخصي، والجدل بين هذين التاريخين ـ مع عناصر أخرى ـ يشكل شعر المدينة/ الحلم.

وقصيدة «أيام الصقر» تمثل الصقر التاريخي، بينما تمثل «تحولات الصقر» الرمز الفني، والزمن الشعري عند أدونيس يبدأ من العناوين في القصيدتين، وهذا واضح في الأولى، والثانية قسمها الشاعر إلى أربعة أجزاء، هي على الترتيب: فصل الدمع، فصل الصعود إلى أبراج الموت، فصل الصورة القديمة، فصل الأشجار، وهذه الفصول الأربعة التي تتم فيها التحولات بناء لغوي في زمن شعري، مساوق لعدد فصول السنة، أي موازٍ للزمن الميقاتي، ونحسب أن الشاعر وهو يؤرخ «تحولات الصقر» بعام كامل، من أيلول إلى

أيلول، لا يعني الـزمن الميقاتي ـ الذي قـد يكون وقد لا يكون ـ بقـدر ما يعني الـزمن الشعري، الـذي يفسح المجال لـديناميـة الإنسـان، فأدونيس يتخطى الزمن الفيـزيائي، الذي تنمو فيـه الأشياء وتموت، فإن هذا الـزمن خارج على طاعة الشاعر، ويحل الشاعر نفســه محل الزمن، فيصبح زمنه هو المعرفة، وهو الوحي والنبي، وكل شيء ينبع منه، وعبر هذا الـزمن الخاص يسيطر الشاعر على ثـلاثيـة: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، في صيرورة دائبـة، واتحاد كـامل، وانتظار ما لا يجيء.

يبدأ الصقر التاريخي بمعاناة الزمن كبعد مزدوج من المكان ـ حيث يصعب الفصل عـادة بين الزمـان والمكـان ـ فهـو يـراقب من مخبئـه ما يحل بأهلـه من العذاب والتنكيل، ويكون وقع الزمن أليما:

وكأن النهار
حجر يثقب الحياة
وكأن النهار
عربات من الدمع [٩]

فتتوزع نفـس الصقر، ويتـذكر قريشـا وهي تبحر صـوب الهند تحمـل نار المجد، مثل لؤلؤة تشع محفوفة بالعطور والأبخرة الشرقية، ولم يبق منها غير الدم النافر مثل الرمح، وكما ضـاق الزمن فقد ضاق الطريق الذي «يـدحرج أهواله ويضيق»، وعبر مضايق الزمان والمكان يصر البطل أن يشق له طريقا:

في الشقوق تفيأت
كنت أجس الدقائق
أمخض ثدي القفار
سرت أمضى من السهم، أمضي
عقرت الحصى والغبار
كانت الأرض أضيق من ظل رمحي ـ مت

سمعت العقارب كيف تصيء، . . . . (٩)

ويكشف أدونيس عن سر معانـاة الصقر للزمن، فالمقـر ليس شاعرا، أي أنه عاطل من موهبة القدرة والسيطرة على الزمن وعلى المكان وعلى الأشياء:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول

لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء

سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات

قبر أخي في شاطىء الفرات

(مات بلا غسل، ولا قبر، ولا صلاة)

وقلت للأشياء والفصول

تواصلي كهذه الأجواء

. . . .

لو أنني أعرف كالشاعر أن أشارك النبات

أعراسه، قنّعت هذا الشجر العاري بالأطفال

لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابة

سويت كل حجر سحابة

تمطر فوق الشام والفرات

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الآجال(٩)

وعلى الرغم من أنه حرم موهبة الشعر الخلاقة، هذه الموهبة التي بمقتضاها يتدخل في مجريات الأمور، استطاع أن:

«يرفع كالعاشق في تفجر مريد

وله الصبوة والإشراق

أندلس الأعماق(٩)

وإلى هنا تنتهي «أيام الصقر» وينتهي معها الصقر التاريخي، ويبدأ الصقر

الرمزي مع «تحولات الصقر» بجملة محورية، يكررها على مسامعه، كي تستقر في أعماقه، هذه الجملة هي: «هدأت صيحة الرجوع»، وهي صيحة الماضي الذي يشده إلى وطنه، فيتمزق بين الماضي والمستقبل، ولكي يتقوى على الخروج من الماضي يتذكر مآسيه، أما بقايا وطنه العزيزة فسيحملها معه:

هدأت صيحة الرجوع:
ليس في عيني شيء من حياتي
غير أشباح حزينة
غير أن الشجر الباكي على أرض المدينة
عاشق يسكن قلبي، ويغني أغنياتي

. . . .

هدأت صيحة الرجوع:
أمضي ويمضي معي الفرات
تتبعني الأشجار كالرايات
تتبعني عينان من مجامر السنين

ويسمعنا الشاعر بعض أبيات لعبدالرحمن الداخل:

«إن جسمي ومالكيه بأرض
وفؤادي ومالكيه بأرض»
«ولو أنها عقلت إذن لبكت
ماء الفرات ومنبت النخل»

وهو حنين الصقر الشديد الذي يتوزعه بين الماضي والحاضر، ثم يستغرق في حيرة تقتل الزمن فتصلبه وتحاصره:

حائر أصلب النهار، ويغويني رعب في صلبه وهياج
حائر تأخذ الشواطىء ميراثي، وتحمي صباحي الأمواج

ثم يعود أدونيس إلى استعارة أرجوزة من شعر الداخل، يستعين بها على التقدم

خطوة في صراعه مع الـزمن، فالأرجوزة توحي بجو المعركـة، وكثيرا ما ارتجز العرب أمام الحرب لينغمسوا في غمارها غير هيابين، وبهذا يتضاءل صوت الماضي:

هدأت صيحة الرجوع:
طاغ، أدحرج تاريخي وأذبحه
على يدي، وأحييه،
ولي زمن أقوده، وصباحات أعذبها
أعطي لها الليل، أعطيها السراب، ولي
ظل ملأت به أرضي
يطول، يرى، يخضر، يحرق ماضيه، ويحترق
مثلي، / ونحيا معا نمشي معا، وعلى
شفاهنا لغة خضراء واحدة
لكن أمام الضحى والموت نفترق

ولا يستطيع الصقر أن يتخلص من الماضي الدمشقي، فينغل عليه جرحه، فدمشق حبيبة الصقر وأدونيس، ولذا يغيب الشـاعر في كابوس «الزمن الماضي بلا عيون»، حتى ينتهي إلى:

يا حب، لا. . عفوك يا دمشق
لولاك لم أهبط إلى الأغوار
لم أهدم الأسوار
لم أعرف النار التي تنادي
تضج في تاريخنا، تضيء
سفينة الكون الذي يجيء،
عفوك يا دمشق
أيتها الخاطئة القديسة الخطايا (١٠)

وهي لغـة تجمع بين الرثاء والتحطيـم، ولكن الصقر حين يصعـد إلى أبراج الموت ـ الجزء الثاني من القصيدة ـ يمحي الصقر، ليبرز أدونيس، ويتكرر معه ما حـدث مع الصقر قبلـه، هل يبقى على انتمائه لدمشـق الماضي، أو يتجاوز ويتخطى ويتحـول؟ وفي حنينه إلى الماضي ينعطـف إلى بغداد كما انعطف إليهـا الصقـر قبله، حتى يلتقي بـالـزمن، وهو زمـان متوحـد، حيث نـرى ثلاثيـة: الماضي / الحاضر / المستقبل، لأن أدونيس استدعى الماضي في الصقر التاريخي ليضيء الحاضر في دمشق المعـاصرة، عبـورا إلى المستقبل الشعري، الـذي يبنيـه بديلا للواقع المزري، ويتسم هذا الـزمان بخصائص وسمات المكان، وهو زمان حضاري بغـدادي، يتمثله الشاعر في الطبيعـة كما تمثله الصقر في «مـاء الفرات ومنبت النخل» وهو ضرب من استبطان القناع فنيا:

الزمن أخضر، نما وطال

أورق في الجدران والحصون

الزمن الأنهار والتلال

الزمن العيون:

قامات أحجار ربيعية

في غابة الروح الفراتية(١١)

وإذا كـان الـزمن في مطلع القصيـدة مـزيجا من التـاريخ المدون والتـاريخ الفني، فإن الـزمن نفسه يعبر بالحاضر المزدوج كـذلك ممثلا في جحيم الـواقع والخارج في مقـابل أنـدلس الأعماق، وهـو نفس الزمـن المسافـر ليكـون مجالا لتحقيق النبــوءة والحلم في المستقبل. والفصل الأخير في القصيــدة «فصل الأشجـار» يمثل المرحلة النهـائيـة للتحـولات والهجرة، بحيث يعـانق الـزمن الحاضر الطـرفين النائيين: الماضي والمستقبل، ولـديهما القـدرة على التشكل، ولأن الشاعـر منفي في حاضره ولن يشهـد زمن النبوءة والحلم المستقبلي فـإنه يودع أسراره للأشجار، في ضرب من الاستشهاد الفني في عالم الشعر:

وكان، والسواد في طريقه يضيء
يغير الأسماء
يعشق من مات ومن يجيء
ويهجر الأشياء (١٢)

ولا عجب أن يجعل أدونيس لـ«فصل الأشجار» عنوانا آخر ويضعه بين قوسين، هو «مرثيات الصقر وشواهد قبره»، لقد تفرقت دماء الصقر على الأشجار، والأشجار أصبحت شواهد لإرشاد الزائرين في المستقبل على شهيد المستقبل الشعري، وإذاكانت الأشجار شواهد الشاعر فهذا إعلان من الشاعر عن إيمانه العميق بهذا الوطن الذي سيجيء، فقد نصب خيمة جرحه رواقا ينتمي إليها المتعبون السائرون، وتكون لهم جسرا يعبرونه إلى المستقبل، منقطعين عن سلبيات الواقع، متصلين بالقوى التي تتخلق في الداخل، ويسمعون حينئذ نداء الشاعر النبي:

انهض، أناديك، عرفت الصوت؟
أنا أخوك الخضر
أسرج مهر الموت
أخلع باب الدهر (١٣)

والخضر في التراث يقرب من الشكل الأسطوري، إذ هو فوق النبوة، وأقل من الألوهية وكأنه مرحلة وحده، مما يذكر بالآلهة في الأساطير القديمة، وقصة الخضر في التفاسير تشهد بأنه يتمتع بعلم الغيب اللدني «وعلمناه من لدنا علما» (الآية ٦٥ من سورةالكهف)، ويتحدث عنه الصوفيون بالحضور الدائم، لأنه شرب من ماء الحياة، ولذا فهو موجود في كل الأزمنة، وقد تعامل معه أدونيس بهذا المفهوم الصوفي، وخلع عليه القدرة على تحجيم الموت في انطلاقه العشوائي وهدم حواجز الدهر، ولأن هذه القيامة لا تزال في رحم الغيب فإنها تأتي بصيغة المبني للمجهول،

فتقول الشجرة الأخيرة للعابرين: إن صقرا جديدا على وشك الولادة ينتصر على الزمن في موت الصقر القديم:

وقيل: بعد القبر، شق القبر، ألقى موته وطار

يبحث عن أمومة، في وطن الإنسان

وقيل: كانت زوجة فقيرة

هنا وراء التلة الصغيرة

حبلى، وبين الليل والنهار

في الصمت، في التمزق المضيء

تنتظر الطفل الذي يجيء (١٤)

«وعلى الرغم من أن هـذا الزمن لايزال مجهولا، بعيـد الحدوث، فإنه ليست هنـاك فـروق حقيقيـة بين ما حـدث ومـا لم يحدث في هـذا العـالم الحلمي، إذ تتداخل الحدود بين الماضي والمستقبل، وبين الزمـان والمكان، وتصبح أندلس الأعماق هي المكـان الشعـري الـذي تتـوحد فيـه الـذات مع عنـاصر الطبيعـة وكائنات الكون، وتتولد منها علاقات ألفة البيت، وحنو الزوجة، وأمان رحم الأمومة، مكان الانتماء الحميم، فتلتئم في هذه الذات شظايا الزمن الأسطوري والتـاريخي والشخصي في زمن الشعر، الـذي ينبىء بولادة طفل الـزمان الـذي يجيء، والذي يتخلق لغويا في قصيدة شعر» (١٥).

وهذه القصيـدة الواقعيـة تصور حقيقـة التحولات من خـلال الفهم الذي وضحناه لـدى أدونيس، على شكل صراع بين طـرفي الزمـان النائيين: الماضي والمستقبل وميزتها الكبرى أنها تنصف الماضي ولا تهزأ من عـلاقاته، ولا تحاول الاستخفاف به، أو التهوين من قيمته، وإذا كان الانعتاق من الماضي ضروريا فإنها تصـور صعـوبـة ذلك الانعتـاق، وهي شيء يجب ألا نعـده مـوقفـا رومنطيقيا، فإنه نابع من شخصية الصقر نفسـه الذي كان يقول رغم ما حققه من طموح ومجد، مخاطبا النخلة:

يا نخل أنت غريبة مثلي(١٦)

وهذا فارق ما بين التعامل مع الماضي عند أدونيس في موتيفة الأندلس وبين الحنين إلى الماضي كما أشرنا إليه في «صدمة المدينة».

فإذا انتقلنا إلى عنصر المكان في «تحولات الصقر» وجدناه يتحول من دمشق إلى قرطبة وبيروت ـ تاريخيا ـ، ثم إلى داخل الشاعر وأعماقه، هربا من جحيم الخارج، هذا الخارج الذي أصلى الشاعر ـ بشواظه، وتأسس من هذا المكان في أعماق الذات مملكة شعرية، هي المعادل الشعري لما يعانيه الشاعر في واقعه المر الأليم، وهذا المكان الداخلي تخترقه حركة الخيال رأسيا، بالصعود إلى برج التحول، ثم بالهبوط إلى الأعماق، وهذه الحركة الرأسية تستقطب ـ في حركة أفقية مصاحبة ـ عناصر كونية من: ريح، وشمس، وموج، وكواكب، كما تستقطب في الوقت نفسه عناصر مكانية، من: الجبال، الجزر، الغابات، مع مناطق محدودة على الخريطة العربية: الفرات، النيل، دمشق، بغداد، الشام، الجزيرة، وقبائل مثل قريش.

ولدى أدونيس تظهر لغة التضاد في ثنائية: العالي / المنخفض، وهذه الثنائية لدى أدونيس لا تؤخذ من مفهومها المعجمي، ولكنها تتحرك تحت سماء التحولات في مفهوم أدونيس، وإذا تتبعنا نسق (العالي) في القصيدة نجده يتحول في السياق من دلالة إلى أخرى مناقضة لها، فهو في قوله:

يرفع كالعاشق في تفجر مريد

في وله الصبوة والإشراق

أندلس الأعماق

يرفعها للكون هذا الهيكل الجديد(١٧)

يأخذ (العالي) هنا معنى الأعماق، بمعنى الحنين والإشراق والقداسة، بينما يظهر نسق العالي من سياق آخر بدلالة أخرى:

يبني على الذروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطالع من دمشق (١٨)

فليس هناك تكرار لكلمة «الأعماق» بقدر ما يعني التكرار أن الأعماق معادلة للأندلس، كما أن الذروة ليست المكان العالي، بل هي معادلة كذلك «لنهاية الأعماق» أو الطبقة العليا من التكوين التحتي لذات الشاعر متعددة الطبقات، ثم يتحول العالي لصورة مغايرة:

صاعد لبروج التحول حيث الفجيعة

حيث يساقط الرماد

حيث يستيقظ النشيج وينطفىء السندباد (١٩)

فالصعود الذي كان عاليا في السياق السابق، يكتسب هنا معنى الفجيعة ورماد الاحتراق والنشيج والانطفاء، وهي دلالة سلبية كدلالة الصواري المرتبطة بالرحيل والانقطاع عن المكان فتثير الحزن:

«غير أن الصواري / نغم خارج القرار»

«غير أن الصواري وطن للدموع»(٢٠)

ومن «العالي» و «المنخفض» تتولد ثنائية أخرى هي ثنائية: السلبي/ الإيجابي، فالمكان الذي كان سلبي الدلالة فيما سبق، يؤدي إلى الإيجابي في صورة استدعاء الإسراء والمعراج، فالإسراء التاريخي حركة أفقية تبدأ من مكة إلى القدس على صهوة البراق، والمعراج التاريخي حركة صاعدة، وقد حول الشاعر الحركتين إلى هجرة داخلية وصعود داخلي، إلى حركة تتصل بالأعماق. وهذه الحركة تفضي إلى الإيجابي، وهو الإخصاب وميلاد المدينة مكتسبة في القوت نفسه بعدا دينيا:

وفي الليل صهوة المعراج

حيث تصاعد الخطى، ويصير الحلم لونا في سلم الأبراج

ويطول البحر القصير، وتهوي الروح في جاذبية الأمواج
علامة: «أعلو مع الهواء»
علامة: «لي فرس . . وها هو الإسراء»
علامة: من أول الزمان:
«من ساحر يأتي بلا دخان
من حجر يصير ياسمينة
يحبل صمت الأرض بالأغاني
وتولد المدينة»(٢١)

حيث قارب الشاعر بين حركة العالي في المعراج ـ الذي بدأ به قبل الإسراء في حركة عكسية وحركة المنخفض في الإسراء، فتلاقت حركة الصعود والهبوط في توحد يحمل دلالة مغايرة، هي تخلق الحلم الشعري، وتتحقق النبوءة في الزمن الآخر بميلاد المدينة.

وتعود ثنائية: العالي/ المنخفض، في دورة من دورات التحولات، بحيث يتوحدان ـ دون تأويل هذه المرة ـ في شكل معادل للقداسة وتداعياتها:

ينزل عيسى حانيا عليه
أخضر كالجمان
ينزل في المنارة البيضاء
في الجانب الأيمن من دمشق
ويقتل الشيطان
في الجانب الأيمن من دمشق(٢٢)

وقد يفتتح الشاعر في لغة التضاد ميدانا جديدا، وذلك في الكشف اللغوي، فتتحرك الصورة بين الصيغة التقريرية، والصورة الرؤيا:

«يا حب، لا . . عفوك يا دمشق
لولاك لم أهبط إلى الأغوار

لم أهدم الأسوار»(٢٣)

«لم أعرف النار التي تنادي، تضج في تاريخنا، تضيء

سفينة الكون الذي يجيء(٢٣)

«أهبط في أغواري الزرقاء، في أرومة القرابة

أبحث عن بديل -

أبحث عن بوابة الغربة»(٢٤)

وفي هذا العالم الداخلي تتوازى حركة اللغة مع الانقطاع عن المكان، فتكتسي غلائل جديدة غير تلك التي ألفتها في المعاجم وعلى أيدي الشعراء الخاوين، فتصبح اللغة معادلا شعريا مشحونة بطاقات الفعل، ولها قوة تثوير اللغة، فتشارك كعنصر مهم في بناء الوعي في الواقع الخارجي، بعد أن كانت في السابق مبارزة لغوية، واللغة الشعرية بهذا المفهوم الجديد تخرج على أعرافها لتشارك في حركة لغة التضاد عبر ثنائية : الهدم/ البناء، وهي الرؤيا التي تشكل جوهر المنظور الذي ينظر منه أدونيس إلى عوالم الشعر، متمثلا رسالة الشعراء من رسالة الأنبياء ، فالهدم ليس للتخريب، وإنما هو من أجل البناء، وبهذا أيضا يكتسي ثوبا قدسيا، ويصير كالفعل الثوري، ويتحد فيه السماوي بالأرضي، ويتخلق حلم الشاعر في الفردوس الأرضي المفقود :

قلت لك : استيقظ، رأيت الماء

طفلا يسوق الريح والحجار

وقلت : تحت الماء والثمار

تحت غشاء القمح

وسوسة تحلم أن تكون

أنشودة للجرح

في ملكوت الجوع والبكاء (٢٥)

حتى إذا مـاوصل الصقـر/ أدونيس، إلى الأنـدلس/ وطن الشعـر، وجـد أرضه الجديدة وفردوسه الشعري الذي يبحث عنه:

ذات يوم، تصير القصائد بوابة المدينة

نحو أرض الغرابة

وتصير الغرابة

وطن الأنبياء

ذات يوم، تسير النجوم على الأرض مثل النساء (٢٦)

وفي الحلم الـذي يتحقق يتوحـد المكـان الذي كـان في شكلـه متناقضـا، وتختفي المسـافـات، «في الصحـو أو في النـوء/ لا فـرق إن دنـوت أو نأيت/ مملكتي في الضوء / والأرض باب البيت» (ص/ ١/ ٥٠٠)، وعلى غرار التوحد الذي حدث في المكان، يحدث توحد في الزمـان، فتتولد عندنا ثلاثية: الماضي / الحاضر / المستقبل، والـزمـان في الشعـر مـرتبط بـالمكـان، ومن الصعب الفصل بينهما.

ومع أن صورة أدونيس شعرية تعتمد الـرؤيا فإن نهاية القصيدة فيها رائحة خطابية، وكانت هذه الرائحة مسيطرة على شعراء المرحلة، ولكنها مع أدونيس لا تقلل من حـركة الخيـال التي جمعت بين النسق الـدائري والنسق الخطي في المكـان، فتبدأ من نقطـة لتصل إلى أخرى، ووحـدت بين السماوي والأرض، وبين الـزمـان والمكان، وبين الـداخل والخارج، وألغت المسـافـة بين أطـراف الزمـان في ثلاثيتـه الميقاتية، مـوظفة التراث، مستعيرة بعض لبنـاتها من شعر عبدالرحمن الداخل.

وأخيرا. . فإن الشاعـر ـ وقد اتخذ من «الداخل» قنـاعا تاريخيا ــ قد تبادل الظهور والاختفاء مع الشخصيـة التاريخية، ولم يصغ قناعه صيـاغة متجاوزة، فقد ذكرتنا الشخصية القناع ـ رغم تحولاتها ـ بقريش، وقبر الأخ، والدم النافر، والرحيـل إلى الأندلس، والغـربة في الأرض الجديـدة، وأكثر من هـذا سمعنا

أبياتا من عبدالرحمن الداخل نفسه، فاستطعنا «أن نراقب تفاعلا بين صوتين، وتوترا بين الداخل إلى أندلس التاريخ والداخل إلى أندلس الأعماق»[٢٧].

وإذا كانت المدينة كحلم عند أدونيس حلما على المستوى الفردي، فهي عند حجازي حلم على المستوى القومي، تتوحد فيه الذات بالجماعة. وإذا كانت المدينة/ الحلم عند أدونيس مدينة تقام وتنشأ، فهي عند حجازي مدينة تسقط وتنهار، وإذا كانت لدى الشاعر السوري/ اللبناني تبرز رؤيا فنية حضارية بالدرجة الأولى، فهي بالدرجة الأولى تبرز الواقع السياسي لدى حجازي، وإذا كانت مسيرة أدونيس تبدأ من الواقع الأليم مع حركة التاريخ المدون والفني منتهية بالحلم الشعري، فمدينة حجازي معكوسة، تبدأ بالحلم وتفيق على الفاجعة، ومفتاح التمايز كله بين المدينتين في لحظة الرصد عند الشاعرين لاختلاف الموضوع في التجربتين، فأدونيس يقيم عالما فنيا حضاريا بديلا لواقع منهزم، وحجازي يرصد في لحظة اكتشاف صاعق انهيار المدينة / الحلم من خلال النكسة في عام ٦٧، فانهيار الأندلس عنده معادل شعري لانهيار الواقع السياسي للأمة، ومن هنا يبرز تمايز آخر بين المدينتين، فمدينة الحلم لدى أدونيس بناء عملاق، ولكن حلم حجازي حلم هش.

المدينة / الحلم عند حجازي في قصيدته «مرثية العمر الجميل» وهي القصيدة التي جعل من عنوانها عنوانا لديوانه الرابع (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، من ٥٤٦ـ ٥٥٨)، * وهي ذات مرحلتين رئيستين: مرحلة ما قبل الهزيمة، وهي مرحلة الحلم، ومرحلة ما بعد الهزيمة، مرحلة الانهيار، وبين المرحلتين تقف لحظة أو حالة اكتشاف، ومن خلال هذه الحالة تتجه حركة الخيال إلى الداخل فتنزع الأصباغ التي تحدد بها ألوان الخارج من جديد على ضوء الفجيعة.

---

* والقصيدة في ديوان «مرثية العمر الجميل»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، من ص٩٠ ـ ١٠٣.

الترتيب المكاني لأجزاء القصيدة من الناحية الفنية يغري بأن تحتل المرحلة الأولى صدر القصيدة، ثم تأتي لحظة الكشف في منطقة الوسط فاصلا بين عالمين، وتحتل مرحلة الهزيمة نهاية القصيدة، والشاعر التزم بالوضع المكاني للمرحلتين الأولى والأخيرة، ولم يجعل حالة الكشف في الوسط، بل عومها على القصيدة كلها، ولم يسقط في الإغراء الذي أشرنا إليه لأنه تصور فني بسيط وساذج، فلحظة الكشف هي نقطة الانطلاق في تجربته؛ فمن الطبيعي أن تصحب العمل من أوله إلى آخره، وهذا ما حدث بالفعل، فبدأ قصيدته بجملة تقف القارىء بين عالمين، هي قوله: «هذه آخر الأرض»، وهي جملة تعني نهاية عالم وبداية عالم آخر.

منذ المقطع الأول يتوحد الشاعر بالبطل والحلم، ويتوحد الجميع بالمدن المفتوحة في صهيل الخيل المنتصرة، مدنا غير مسماة ولكنها تكثف الكون من خلال المتناهي في الصغر «البراعم»، حتى يصل الموكب إلى قرطبة:

إنني قد تبعتك من أول الحلم،
من أول اليأس حتى نهايته،
ووفيت الذماما
ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل
لم أكن أشتهي أن أرى لون عينيك،
أو أن أميط اللثاما
كنت أمشي وراء دمي،
فأرى مدنا تتلألأ مثل البراعم،
حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل
والحصون تساقط حولي،
وأصرخ في الناس! يوم بيوم،
وقرطبة الملتقى والعناق

السير الذي تمثله الأفعال: تبعتك، رحلت، أمشي، يتحرك في مكان ممتد وأفقي، هذا في الوقائع الخارجية، وهو في الشعر يتحرك إلى الداخل: الحلم، اليأس، مستحيل، وراء دمي، وهذه الحركة التي يتحركها الخيال من الخارج إلى الداخل، توحد بين هذين العالمين، ويتخلق من هذا التوحد مدائن الحلم، مادامت الرحلة تنتهي إلى قرطبة الملتقى والعناق.

والمدينة/ الحلم في المقطع الثاني تبدو الأندلس فردوسا أرضيا، غاصا بمجموعة من الثنائيات، يتوحد فيه الداخل مع الخارج، والسماوي مع الأرضي، والمغلق مع المنفتح، كما تتوحد المتناقضات في الحلم:

كان بيتي بقرطبة،

والسماء بساط،

وقلبي إبريق خمر،

وبين يدي النجوم

فالبيت محل الألفة وموطن الذكريات منخفض، والسماء علوي منفتح، والنجوم علوي بهيج، وإبريق الخمر منغلق ولكن فيه هناءة القلب، والانغلاق فيه حماية، فالأمان والفرح والحماية والهناءة كلها تتوافر في هذا الفردوس، ولا يقتصر هذا الحلم على الشاعر وحده، بل هو مفهوم جماعي، حيث تتوحد ذات الشاعر مع الجماعة:

. . . كنت أغني، وكان القدامى

يملأون السماء رضا وابتساما

ويظهر البطل في المدينة/ الحلم، في المكان العالي، وهي نظرة الشاعر والجماعة إلى البطل قبل السقوط، حين كان الموكب يعبر صحراء السماوات على صهوة «مدينتنا» وكان الطريق يومئذ من القدس للقادسية، وهو طريق جد طويل، ومع ذلك فالبطل يحلق في العالي:

قلت لي :

كيف نمضي بغير دليل

قلت :

هاك المدينة تحتَكَ ،

فانظر وجوه سلاطينها الغابرين ،

معلقة فوق أبوابها ، واتق الله فينا

كنت أحلم حينئذ . . .

ومادامت «قرطبة الملتقى والعناق» فالألفة والهناءة تشمل الجميع ، حتى إن الشكايا والمظالم تتحول في هذا السياق الحلمي الجميل إلى قصائد مدح ، لأن طلعة البطل ذات حضور وجاذبية ، وتتمتع بمقدرة فائقة على الاستحواذ ، والشاعر يلتقط هذه السمة المميزة في البطل ، وهي سمة وقع في أسرها حتى الذين كانوا يناوئون البطل من وراء ظهره :

كنت في قلعة من قلاع المدينة مُلقى سجينا

كنت أكتب مظلمة ،

وأراقب موكبك الذهبي ،

فتأخذني نشوة ، وأمزق مظلمتي ،

ثم أكتب فيك قصيدة !

آه يا سيدي !

كم عطشنا إلى زمن يأخذ القلب ،

قلنا لك : اصنع كما تشتهي ،

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل ،

لؤلؤة المستحيل الفريدة

«السجن» مغلق ذو طبيعة مظلمة وقاتلة ، فهو ضد الحرية والحياة ، ولكنه هنا في المدينة / الحلم ، لا يشكل انقطاعا عن الحياة ، بل فيه استمرارية المكان

الهنيء، بحيث لا يفصل الإنسان عن الغناء، فالصورة ليست مجرد قبول بين متناقضين منفصلين في الخارج، ومحاولة التوفيق بينهما ــ كما هي الحال بين السماوي والأرضي ــ بل أكثر من ذلك، يتحول الشيء نفسه من النقيض إلى النقيض، من شكوى ومظلمة إلى قصيدة مدح، وهي منزلة أعمق من المصالحة بين نقيضين، تنتهي بالاستسلام المطلق للبطل مادامت الآمال معقودة عليه في استعادة الزمن المستلب، وإعادة لؤلؤة العدل الفريدة والمستحيلة للمدينة/ الحلم.

وفي مرحلة السقوط ينهار الحلم، وتسقط رموزه، وبانهياره تفرغ الأشياء من دلالاتها التي تعرفنا عليها، فالمدينة تسقط، والنجم ـ رمز البطل ـ يهوي محترقا دون أن يضيء، وعند سقوط البطل وقف الشاعر المغني وحده بجانب البطل الصريح، فحمل جثمانه خوفا من أن تدوسه الخيول، متسللا به عبر المدينة إلى البحر، ليحلم هناك أمام المتناهي في الكبر:

تلك غرناطة سقطت!
ورأيتك تسقط دون جراح
كما يسقط النجم دون احتراق!
فحملتك بين يدي وهرولت،
أكرم أيامنا أن تدوس عليها الخيول
وتسللت عبر المدينة حتى وصلت إلى البحر،
كهلا يسير بجثة صاحبه،
في ختام السباق

حتى السماء ـ وهي العلو الذي كان متحدا بالسفل في زمن الحلم ــ تفرغ من معانيها، والمدينة ــ التي كانت بيت الألفة وملتقى العناق ــ تصبح وقد غرق أهلها، والوجود ـ الذي حول السجن في زمن الحلم إلى فرحة تواصل استمرارية طيبة بالمكان الأليف ـ أصبحت شرفاته مكانا لرؤية المدينة/ الحلم

في سقوطها، ويتحول الشاعر ـ الذي كان في سياق الحلم مشاركا في الفعل، خلاقا وإيجابيا ، إما قاتلا أو مقتولا ـ يتحول في زمن السقوط إلى دور سلبي تماما، حيث يقف موقف المتفرج والمدينة تنهار، كل شيء في الحياة يتحول من الفرح والهناءة إلى ضده:

والسماء خلاء،
وأهل المدينة غرقى يموتون تحت المجاعة
ويصيحون فوق المآذن:
إن الحوانيت مغلقة،
وصلاة الجماعة
باطلة، والفرنجة قادمة،
فالنجاء النجاء!
ووقفت على شرفات المدينةأشهدها،
وهي تشحب بين يدي كطفل،
ويختلط الرهج المتصاعد حول مساجدها
بالبكاء
وأنا العاشق المستحث قوافي من يوم أن ولدت،
واستدار على جيدها وسوسات القلادة
تهت فيها وضاع دليلي
يا ترى هل هو الموت؟
هل هو ميلادها الحق؟
من يستطيع الشهادة؟
أنا لا!
لم أكن شاهدا أبدا
إنني قاتل أو قتيل!

مت عشرين موتا،
وأهلكت عشرين عمرا،
وآخيت روح الفصول
تتوارى عصوركم وأظل أغني لمن سوف يأتي،
فيتحد الكل فيه، وترجع قرطبة وتجوز
الشفاعة
صاح بي صائح: انج أنت!
ولكنني كنت في دم قرطبة أتمزق،
عبر المخاض الأليم

وفي هذا الجزء الأخير يعاني الشاعر عنصر الزمن، بعد أن عانى عنصر المكان في سقوط المدينة، لأنه كما سبق يصعب الفصل بين الزمان والمكان، فهو يموت عشرين ميتة، ويستهلك عشرين عمرا، ويؤاخي بين الفصول، لأنه شاعر يتمتع بالمقدرة على المؤاخاة بين الفصول، وتتوارى عصور الآخرين العاطلين من موهبة الشعر، بينما الشاعر يستنبت المستحيل عمن سيأتي، إيمانا بالمستقبل، وهذا الآتي سيتحد فيه الكل كما توحد الكل في البطل السابق، وبذلك تعود قرطبة / الحلم، وتجوز الشفاعة، ويعتدل ميزان الكون الذي اختل.

وإذا كانت أول جملة في القصيدة، وهي «هذه آخر الأرض» قد حددت لحظة الكشف الصاعق بين عالمين: ما قبل النكسة، وما بعدها، فإن الربط بين العالمين في زمن السقوط يجيء في سطر شعري يتكرر:

كنت أضرب أوتار قيثارتي
باحثا عن قرارة صوت قديم

والصوت القديم الذي يبحث عنه الشاعر هو صوته في مرحلة الحلم، حين كان الشاعر متوحدا بالجماعة، يغني باسمها «أما كلمة قرارة، ففضلا عن ارتباطها بلحن القرار الذي يؤدى بدرجة صوت منخفضة في السلم

الموسيقي، فإنها ترتبط كذلك بدلالة (المنخفض) في السياق الأول، وتعني المكان المنخفض الذي يندفع إليه الماء، ويستقر فيه، فيكون بيت الماء ومكان الخصب، وتعني في الوقت نفسه الروضة المنخفضة، مما يثير تداعيات ترتبط بالأندلس، أو الفردوس الأرضي، حيث كان بيت الشاعر في زمن الحلم، آنا بقرطبة، وآنا آخر بغرناطة» (٢٨).

وكما سبق كان الشاعر في مرحلة الحلم القومي مرتبطا بالبطل الذي يمثل حلم الجماعة، وهذا الارتباط وثيق إلى حد التوحد، وكان هذا الارتباط يقينا ثابتا وإيمانا لا حدود له بمفهوم البطولة الفردية، وفي مرحلة الانهيار والتصدع حدث تمزق بين الداخل والخارج، فلم يعد الإيمان مطلقا بالبطولة الفردية، وتزعزع اليقين الثابت، عبر مجموعة من التساؤلات، بعد أن باع المغني قيثارته وهرب من جديد إلى مدنه التاريخية في مكة ومحمد، فترة التخلق التاريخي :

بعت قيثارتي، ثم جزت المضيق
قاصدا مكة، والطريق
رائع، كنت وحدي وكانت بلادي دليلي
وكان محمد فوق المآذن يمسك طرف الهلال
وينير سبيلي
ويوقف خيل الفرنجة،
يمسخها شجرا أخضرا في التلال!
إنني أحلم الآن.
بيتي كان بغرناطة
بعت قيثارتي، واشتريت طعاما
ورحلت إلى بلد لست أدري اسمها،
جعت فيها
وانضممت لطائفة الفقراء بها،
واتخذت إماما

ومع أن الشاعر يلوذ بالمعجزة التي نزلت على النبي محمد بمكة غير أن تساؤلاته تحدث مداخلة بين البطل والمعجزة:

هل هو الوحي؟ أم أنه الرأي يا سيدي والمكيدة؟
هل أمرنا بأن نرفع السيف؟
أم نعطي الخد؟
هل نغضب الملك؟ أم نتفرق في الصحراء؟

والتساؤل الأول يكاد يكون بنصه مستعادا من التراث الديني، في أول معركة حربية خاضها المسلمون في غزوة بدر الكبرى، حين تساءل أحد الصحابة عن سر اختيار النبي صلى الله عليه وسلم للمكان الذي نزل فيه جيش المسلمين، عما إذا كان منزلا صادرا عن الوحي أو أنه الرأي والمكيدة؟ وأجاب الرسول يومها بأنه الرأي، فأشار الصحابي بمكان آخر، ونزل النبي القائد على مشورة الصحابي، وكان النصر، والإشارة التاريخية موفقة في زلزلة اليقين الثابت عن مفهوم البطولة الفردية، عززها الشاعر بتساؤلين آخرين يعمقان المعنى، وإن كان الحس اللغوي غير دقيق، فالاستفهام بـ «هل» يقتضي أن يكون معها «أو» ويكون الحرف «أم» مع الاستفهام بالهمزة، في حالة التسوية أو التخيير، إلا إذا قصد الشاعر الإضراب والسياق يسمح له بذلك في تجربته المعاصرة، ما لم يسمح للعبارة التراثية.

وكما حدث تصدع بين الداخل والخارج، وبين الشاعر والبطولة، حدث تغير في سمات المكان، فالمدينة تتلاشى كمايتلاشى الحلم، وليس في العنصر السماوي «الضباب» هناءته التي كان عليها في زمن الحلم، ولكنه عمل على تكثيف حس الغياب، بحيث يختفي فيه العالي «المآذن»، كما أن عنصر الخصب «المياه» بات قوة تدمير:

تلك غرناطة تختفي،
ويلف الضباب مآذنها،
وتغطي المياه سفائنها،

وماذا عن صوت الشاعر، الذي كان متوحدا بالجماعة والبطل، والذي ألح الشاعر على البحث عنه طوال مرحلة السقوط والانهيار؟ هل وجده أو فقده؟ يخبرنا الشاعر أنه قد انتهى إلى الإخفاق في محاولة الالتئام بالجماعة، ومادام الحلم القومي قد انهار، فقد أصبح صوته منفردا، ولم يعد مغني الجماعة:

وأعود إلى قدري ومصيري
من ترى يعلم الآن في أي أرض أموت؟
وفي أي أرض يكون نشوري؟
إنني ضائع في البلاد
ضائع بين تاريخي المستحيل وتاريخي المستعاد
حامل في دمي نكبتي
حامل خطئي وسقوطي

وتتأكد هذه الفردية، وهذا التمزق والانسلاخ عن الجماعة عبر التساؤل الأخير، هذا التساؤل عن مصير الشاعر المتحدث الفني باسم الجماعة، وهو تساؤل يحمل إجابته السلبية ضمنا:

هل ترى أتذكر صوتي القديم
فيبعثني الله من تحت هذا الرماد؟أم أغيب كما غبت أنت
وتسقط غرناطة في المحيط؟

إن استدعاء الصوت القديم من الذاكرة جعل الصوت شاحبا وباهتا، كأنه رجع الصدى، وهذا الشحوب أفقده مقدرة الخلق والإبداع والبعث، فلن يوحد بين الداخل والخارج، ولن يلتئم فيه الفردي بالجماعي، ومادامت المدينة/ الحلم تنهار، فسينهار تبعا لها كل شيء، لأنها الآصرة التي تربط الجميع.

وأخيرا... نتساءل: أكان تحول الشاعر من التوحد في الجماعة إلى الانفرادية والانعزال ذا دلالة واحدة، هي أنه جزء من حالة التمزق الذي أصاب المدينة/ الحلم؟ أي أنه مفردة من مفردات التمزق الشامل وفقط؟ أم أن هناك دلالة أخرى يمكن العثور عليها إلى جانب هذا التصور؟

من جانبنا . . . نرى أن انتهاء الصوت من مغني الجماعة إلى صوت انفرادي في حالة الغياب والضياع والسقوط، يترك المجال لاستنبات دلالة إيجابية، وإن كانت واهنة وشاحبة، تلك هي أن الشاعر شاء في نهاية القصيدة أن يكون منفردا في ضياعه، فربما استطاعت الجماعة أن تنهض من جديد، فالجماعة في المحنة أقوى من الفرد في المحنة .

***

وتجدر الإشارة إلى أن المدينة هنا تفقد كينونتها العمرانية المحددة، لتسبح فوق مفهوم الوطن، لأنه مفهوم أعم ومتجذر في أعماق التاريخ .

وأن مدينة الحلم إحدى المدن البدائل التي كان الشعراء يلجأون إليها فزعا من واقع المدينة الاجتماعي والسياسي، وقد كان مؤلما كما سبق، وبقي بعد مدينة المستقبل ومدينة الحلم أن تكتمل المدن البدائل في المدينة الأسطورية .



الهوامش

١ـ انظر ألدو فان إيك : البارحة ، اليوم ، غدا (معنى المدينة ، ص ٩٠ ، ٩١).
٢ـ انظر، نفسه ، الهامش التفصيلي لفكرة كريستوفر ألكسندر، ص١٩٢ ، ١٩٣ .
٣ـ فيكتور فركس : الإنسان التقني، ص ١٦ .
٤ـ غيوم أبو لينير: الفكر الجديد ، عن ر. م . ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي، ط الثانية ١٩٨٠ ، ص ١٥٣ .
٥ـ ر. م . ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ص ١٦٦ .
٦ـ اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ص ١٠ .
٧ـ اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ص ٥٨ , ٥٩ .
٨ـ أدونيس : تحولات الصقر، الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٨٣ ، ٤٨٤ .
٩ـ جميع الأبيات من قصيدة «أيام الصقر» : الأعمال الشعرية الكاملة من ٤٥١ـ٤٥٩ .
١٠ـ أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، ١/ ٤٧٠ ، ٤٧١ .
١١ـ أدونيس : نفسه ، ١/ ٤٩٠ .
١٢ـ أدونيس نفسه ، ١/ ٥٠١ .
١٣ـ أدونيس : نفسه ، ١/ ٤٩٩ .
١٤ـ أدونيس : نفسه ، ١/ ٥٠٤ ، والبيت الأول يذكر بما تحدث به البلاغيون القدامى من أن كل قاف كجبل قاف ، وقد أنحوا باللائمة على قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حرب قبر

١٥ـ اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ص ٦٧ , ٦٨ .
١٦ـ د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر، ص ١٠٥ . ومن هذه القصيدة :

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل
فقلت : شبيهي في التغرب والنوى
وطول التنائي عن بني وعن أهلي
نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي
سقتك غوادي المزن في المتأى الذي
يسح ويستمري السماكين بالوبل

وفي هذه الأبيات ودراستها ، انظر، د . أحمد هيكل : الأدب الأندلسي . . . . ص ١٠٣ ، ١٠٤ .
١٧ـ أدونيس : أيام الصقر: الأعمال الشعرية الكاملة ، ١/ ٤٥٩ .
١٨ـ أدونيس نفسه ، ١/ ٤٥٨ .
١٩ـ أدونيس نفسه ، ١/ ٤٥٥ .
٢٠ـ أدونيس : تحولات الصقر، الأعمال الشعرية الكاملة ، ١/ ٤٦٥ .

٢١ـ أدونيس نفسه، ١/ ٤٧٧، ٤٧٨. وقد تعاملت اعتدال عثمان مع الإسراء كحركة صاعدة، ومع المعراج في حركة هابطة، دون الإشارة إلى استعمال الشاعر المخالف للحركتين تاريخيا ومعجميا، مما يشي بالفهم الخاطىء أن الإسراء صعود والمعراج هبوط، انظرها في: إضاءة النص، ص ٦٢.

٢٢ـ أدونيس نفسه، ١/ ٥٠١.

٢٣ـ أدونيس نفسه، ١/ ٤٧٠.

٢٤ـ أدونيس نفسه، ١/ ٤٨٦.

٢٥ـ أدونيس نفسه، ١/ ٤٩٩.

٢٦ـ أدونيس نفسه، ١/ ٤٨٨.

٢٧ـ د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٦.

٢٨ـ اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ٣١.



ثالثاً: المدينة الأسطورية

ما الأسطورة؟

هل من الضروري أن يجيب البحث عن مثل هذا السؤال؟ وهل في استطاعة أحد أن يجيب عنه؟

في كتابه «اعترافات» قال «سنت أوغسطين»: «إنني أعرف جيدا ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ» معتمدا على الخداع في مقولة (الزمن)، ومتنبئا بتورط كل من تحدثه نفسه أن يقدم تعريفا شاملا موجزا للأسطورة، فليس من العبث إذن أن يقول «فولتير»: «إنما يقوم بدراسة الأساطير الحمقى» [١]، وأي امرىء يبحث دراسة الأساطير «ينبغي أن يرتعد من معرفته المؤهلات الدقيقة التي يجب أن يوظفها في هذه المهمة»، كما يقول «راثقين» [٢].

ونرى أن الأسطورة كالشعر، من الصعب ـ إن لم يكن مستحيلاً الإدلاء بتعريف جامع مانع لأي منهما في سطور، وفي اعتقادنا أن جميع التعريفات الموضوعة لهذين الفنين تنحو مناحي خاصة، ولا تكشف إلا عن رؤية صاحبها وعن المنظور الذي يطل به على عالم الشعر أو عالم الأسطورة، بحيث يضيء زاوية من زوايا الموضوع، ولكنه مفتاح يفتح فقط القفل الذي وضعه صاحبه على القضية، فلا يقدم غير البراهين التي اقتنع بها صاحبها، ولذا كثرت الحدود في عالمي الشعر والأسطورة، ولا يغني أي منها عن الآخر، ومن الخطل والخطأ البين أن يدعي أحد بخطأ ما قدم غيره من الحدود، وأن الصواب مقصور على ما قدمه وحده، وإذا أردنا الاقتراب من الحد الشامل، فعلينا الاعتراف بأن ما قدمه هؤلاء وهؤلاء من محاولات لتحديد عالمي الشعر

والأسطورة بمنزلة الحد الشامل، مادامت تشترك جميعها في إضاءة الجوانب المتعددة، وفي هذه الحال لن يكون الحد موجزا.

ومادامت الأسطورة ـ كالشعر ـ متمنعة على التعريف، فعلينا أن نتجاوز ونتخطى هذه المنطقة الوعرة، ونفترض أن الأسطورة معروفة، وأن نبحث عن المدينة الأسطورية في البيئة الشعرية التي ندرسها، حيث تبين أنها تظهر في ثلاث صور، هي: المدينة المسحورة، والمدينة في الفن الشعبي، وأخيرا المدينة في الأسطورة التاريخية.

المدينة المسحورة:

نعت المدينة بهذه الصفة منتزع من الشعر نفسه، فإذا كان المسحور هو الخارج على المألوف والواقع الذي ألفه الإنسان، فهو ما سنراه كذلك في هذه المدينة، فضلا عن أن الشعراء استخدموا الصفة نفسها، من واقع النفور والفرار من جحيم المدينة المعاصرة، ولذا كانت ـ مع الأنماط الرمزية الأخرى ـ مدينة رومانسية، لأنها في حقيقة الأمر بديل للمدينة الواقعية التي يعانون منها، إنها المدينة التي يصورها البياتي في «مراثي لوركا»[٣] بقوله:

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الإنسان في أبوابها الألف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون

فالبياتي يقدم صورة خيالية، يعمد فيها إلى خلق مدركات وهمية، تلتقي فيها عناصر الوهم والخيال بالحقيقة، وبدهي أن نهرا من الفضة والليمون، والأبواب الألف والسور الذهبي الذي يحيط بالمدينة ليس مما نراه أو نعرفه في الواقع، والشاعر نفسه يعترف بذلك في بيت سابق: «لم أرها ولم أزر بلادها

البعيدة»، وهي المدينة التي صورها سعدي يوسف في قصيدة «المهاجر» ، من ديوانه «النجم والرماد» الصادر سنة ١٩٦٠م، يقول فيها :

ونود أن نمضي إلى مدن غريبة
ثلجية الطرقات، مزهرة الأغاني والمنائر
أبوابها صدف، وعتمتها ضفائر
مدن من البللور تجري في منازلها المعاصر(٤)

ونفس الصفات نجدها عند أمل دنقل في «المزمور الثامن» من قصيدته «مزامير» :

وأرحل في مدن لم أزرها
شوارعها فضة
وبناياتها من خيوط الأشعة
ألقى التي واعدتني على ضفة النهر واقفة
وعلى كتفيها يحط اليمام الغريب(٥)

ولأن هذه المدينة من عالم الوهم والخيال لم يشأ شعراؤنا أن يسموها، واكتفوا بهذه الصفات الحالمة، ومع ذلك فقد وردت مسماة عند بدر شاكر السياب، وذلك في قصيدته «إرم ذات العماد»، وهي المدينة التي وصفها القرآن الكريم في سورة «الفجر» بأنها «التي لم يخلق مثلها في البلاد»، وقد بناها شداد بن عاد، الذي ملك الدنيا، ودانت له ملوكها، وقد سمع بذكر الجنة وصفاتها، ودعته نفسه إلى بناء مثلها، فيما روى وهب بن منبه (٦) (٣٤ـ ١١٤هـ = ٦٥٤ـ ٧٣٢م)، من أن شدادا خرج في طلب إبله الضالة، فوقع على مدينة في فلوات عدن، لها بابان عظيمان مرصعان بالياقوت الأحمر، وبها قصور، في كل قصر غرف فوقها غرف من الذهب والفضة وأحجار اللؤلؤ والياقوت، وأبواب القصور كمصاريع المدينة متقابلة ومفروشة كلها باللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران، في أزقتها أشجار مثمرة

تجري تحتها أنهار يجري ماؤها في قنوات من فضة، فقال شداد في نفسه: هذه هي الجنة، وحمل منها ما استطاع، وعاد إلى اليمن. ولما سمع معاوية بن أبي سفيان بحديث وهب أرسل إليه وسمع منه وصف المدينة، ثم أرسل إلى كعب الأحبار (٠٠٠ـ ٣٢هـ = ٠٠٠ـ ٦٥٢م). فأيد هذا كلام وهب، وقدم تفصيلا لبناء مدينة إرم بناء أسطوريا، وحين خرج شداد يريدها في ثلاثمائة ألف من حرسه وشاكريته ومواليه، وأصبح على مرحلة منها، جاءت صيحة من السماء، فمات هو وأصحابه أجمعين، ومات كل من كان بالمدينة من الفعلة والصناع والقهارمة، وساخت المدينة في الأرض، فلم يدخلها بعد ذلك أحد غير عبدالله بن قلابة، وكان كعب قد أشار إلى أنه لا يدخلها غير عبدالله هذا (٧).

من هذه الصفات الخيالية ندرك أن المدينة المسحورة عند شعرائنا كانت تمتاح صفاتها من مثل هذا المصدر، وأن مدن الشعراء كانت أقل بكثير في أسطوريتها من إرم ذات العماد، وأن بدر شاكر السياب لم يكن البادىء في العثور عليها، حينما وصفها بقوله:

لم أدر إلا أنني أمالني السحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف ألف عام
كانت له الطلاء
كأنما النجوم في المساء
سِلن عليه ثم فاض حوله الظلام (٨)

إن صورة القلعة خليط من الواقع (من حجر)، واللاواقع (الطلاء من الأقمار والنجوم السائلة بطانة تحت الظلام)، ولا يفوتنا أن ننبه إلى أن «إرم» في قصيدة السياب أسطورية بالمعنى الشامل، فهي مسحورة بالقدر الذي اقتطفناه، فولكلورية ثم أسطورية بالمعنى التاريخي، على ما سنبينه في حينه،

والشعـراء ليسـوا مفصلين على أقـدار البحث، وعلينـا أن نـرصـدهم حسبما نراهم، وأن نفصل لهم على أقدارهم، وألا نحشرهم فيما فصله لهم سلفا.

والمدينة المسحورة تتكرر مع أمل دنقل بصفـاتها المادية اللاعقلانية، حيث «شعاع القبة الملساء يغلي» في المرايا الثمينـة، وقد بلغت أسطورية القصر أبعد من ملك سليمان وهو في أوج سلطته:

لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب

قيل مكتوب على جدرانه الماسية الزرقاء..

أحلام شباب

قيل في الساحة نافورة خلد

وعلى الباب نقوش أثرية[٩]

ويلاحظ على هـذه المدينة المسحـورة بالإضـافة إلى أنها مزيج مـن الواقعي واللاواقعي، أنها ذات صبغـة ماديـة على العمـوم، تهتم بـالبناء: القصـور، القبـة، القلعة، كما تـذكـر الشـوارع والجدران، وأبوابها متعـددة: ألف عنـد البياتي، ومليون بـاب عند «أمل دنقل» والألف والمليون مبالغات مـادية أقرب إلى اللغـة الأسطـورية، حتـى إن الأقمار وصلت المليون في مـدينـة السيـاب، وتلعب المعـادن والجواهـر الكـريمـة دورهـا في المدينـة السحـريـة: الفضـة والذهب، ثم هي مدينة مغيبة، والغياب يجيء من شكلين: الشكل الأول أن الشعراء لم يدخلوها، وإن دخلوها عبر الحلم، وقد صرح البياتي بأنه لم يرها ولم يزر بـلادها البعيدة، وكذلك أمـل في «مزامير»، وأبدى سعدي يـوسف رغبته في المضي «إلى مدن غـريبة»، وجـاء وصف المدينةالسحـرية عنـد السياب على لسـان جده، ورؤيـة الجد لها من خلال الحلم، ومثلـه أمل دنقل في «حكايـة المدينة الفضية»، وكلا الشاعرين أفاق من حلمه الوردي الجميل على فقدان المدينة المسحورة، فأمل دنقل انتهى إلى الخروج هاربـا من كابوس الموت الذي كـان ينتظره في الصبـاح، متسللا من البـاب الخلفي بعد أن قبل الحراس منـه رشوة، على ألا يعود، وخرج لمواجهة المدينة/ الواقع:

يا طريق التل حيث القبة الزرقاء . . . خلفي
حيث مازالت على جنبيك آلاف النفايات . .
لسكان المدينة :

الكلاب الوالغة
وزجاجات الخمور الفارغة
وأنا . . أحمل أقدامي الحزينة [١٠]

ولكن مدينـة السياب فـرت من يديه أو من يـدي جده، ذلك أنـه لم يدم الطرق على بابها، واستسلم للنعاس، فانتهت قصيدته بهذه الحسرة :

إرم . . .
في خاطري من ذكرها ألم
حلم صباي ضاع . . . آه ضاع حين تم
وعمري انقضى [١١]

وسعدي يوسف، بعد أن بنى المدينة المسحورة، رفض أن يدخلها، وفضل البقاء في مدينة الواقع/ بغداد، ليناضل في ثورية شريفة :

يا أيها الطير المهاجر
أتظن أن البحر والآفاق والحلم المغامر
ومدائن البللور . . يجهلها سواك؟
أتظننا نحن الذين نشق في حمى الخنادق
دربا إلى شيراز، نخشى أن نغامر؟
إنا لنحلم بالأغاني والمعاصر
ومدائن البللور . . لكن . . . لن نهاجر
إنا سنبقى في الخنادق
حرسا أماميا . . سنحلم في الخنادق
وعلى مفارقنا نجوم ظهيرة، وسماء شاعر
ولتسقط الثورية الشماء إن لم تشتعل خطوات ثائر [١٢]

ورفض سعدي الارتحال إلى المدينة المسحورة وشاية بهذه المدينة اللاواقعية، وهذا من جانبه تأب على الدخول في غيبوبة الأحلام والسحر، وتفضيل لليقظة والوعي داخل إطار النضال، فالانسحاب منهاتدمير للوطن، وهي ظاهرة صحية تتنافى مع حالة الاستسلام التي سقط فيهاالسياب من رفض مطلق ساعده عليه سقوطه في آلام مرضه المبرح، وإن كانت صحة سعدي النفسية مؤداة بلغة خطابيةنابيةعن الصورة الشعرية.

ويجدر التنبيه إلى أن بعض القصائد في المدينة المسحورة، تضرب أبعادها في الأنماط الرمزية الأخرى للمدينة، غير أننا اقتصرنا من هذه القصائد على ما يحدد السمة الفارقة بينها وبين ما عداها، فهي مدينة تتشكل من عناصر مادية غالبا، ولكنها في تضامها تشكل بناء لا واقعيا، بعيدا عن الحلم والأسطورة كماعرفت في الآداب العالمية.

والملاحظ أن المدينة المسحورة - مع أنها مغيبة وضائعة - تعبر عن تضايق الشاعر في اتجاهين: اتجاه المكان / المدينة الواقعية التي يعانيها الشاعر، واتجاه الزمن الذي يسيطر على الشاعر ويضيق عليه الخناق، وأحيانا تتحد الثورتان على المدينة والزمن بحيث يتعذر الفصل بينهما، وهذا المعنى ينسر مع الأنماط الرمزية المختلفة للمدينة

المدينة والأدب الشعبي (الفولكلور):

في «إرم ذات العماد» للسياب، يوظف الشاعر الأدب الشعبي في عمله الفني، فقبل أن يبدأ القصيدة يقدم لها بعقيدة شعبية حول هذه المدينة: «حين أهلك الله قوم عاد اختفت إرم، وظلت تطوف، وهي مستورة في الأرض، لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاما، وسعيد من انفتح له بابها» (١٣) وهي إطلالة شعبية قبل البداية، ثم إن البداية نفسها تمهيد من واقع النبع الذي يستقي منه السياب رموزه في هذه المرحلة، وهذا النبع هو: الطفولة والقرية، وهما زمان ومكان وثيقا الصلة بالأدب الشعبي، يفزع إليهما الشاعر

هربـا من جحيم زمـانه ومكـانه في ثـورته عليهما، تبدأ القصيـدة برسـم صورة شعبية صادقة ومألوفة:

من خلل الدخان من سيكاره

من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نشّر ـ وهو يلتوي ـ إزاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا جد أبي فقال: «يا صغار

مقامرا كنت مع الزمان

نقودي الأسماك، لاالفضة والنضار

والورق الشباك والوهار

ويبرز التضايق من عنصري الزمان والمكان هكذا منذ البداية، فحجب الزمان والمكان تقوم به أبخرة الشاي بالتعـاون مع دخان السيكارة، في رحلة المقامرة مع الزمان، واقتضت هذه المغامرة بالتداعي أسطورتين شعبيتين، أولاهما عنتر وعبلة، عبر رحلة عنتر الشهيرة في البحـث عن مهر عبلة مـن النوق التي لا تـوجد في غير حوزة النعمان، وما في هذه الرحلة من المغامرة والمخاطرة بحياته:

. . . . . ياوقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس، ذاك عنتر يجوب

دجى الصحارى، إن حي عبلة المزار

وحكـايـة عنترة معـروفـة في الأدب العــربي، ولكنهـا مـوجـودة في الأدب الشعبي، وقد اختـار الشاعـر الاسم الشعبي للرمـز التراثي (عنتر) كما تنطقها العامة في حكاياتها، فنقلها من تراث الفصحى إلى التراث الشعبي، وإذا كان السيـاب يـوظف من «عنتر» ملمح المغـامـرة، فالتـداعي يجلب السنـدبـاد في مغامراته المعـروفة ضمن «ألف ليلة وليلة» ويعتصر الشاعر جـوهر السندباد ـ كما اعتصر عنتر ـ وفي عصارة الـرمزين يكشـف الزمـان والمكان، فيـداخل بين

الأزمنة والأمكنة، من ربط الماضي بـالحاضر، ليحسم المحتوى ويبلور الموقف الذهني، يـدخل السندبـاد باسمـه صريحا في صيغة تشبيـه، مندمجا في عنتر، وكلاهما مندمج في الشاعر:

أسرت ألف خطوة؟ أسرت ألف ميل؟

لم أدر إلا أنني أمالني السحر

إلى جدار قلعة بيضاء من حجر

وسرت حول سورها الطويل

أعد بالخطى مداه «مثل سندباد

يسير حول بيضة الرخ ولا يكاد

يعود حيث ابتدأ(١٤)

حتى تغيب الشمس غطى نورها سواد

حتى إذا ما رفع الطرف رأى . . . وما رأى؟»

حتى بلغت في الجدار موضع العماد

ومادامت القضية قضية كشف، فـالسور والجدار لدى الراوي يصنعان حائلا دون القلعة النـورانية التي هي جوهر الحياة وبيضة الـرخ، وهذا هو تـداخل الأمكنـة في الرمـوز، وفي انطفـاء نور الشمس أو حجبهـا تـداخل للأزمنة يحجب الرؤية، وذلك يستتبـع تداخل السندباد في الراوي، حيث تلاشى فيه.

وفي «المدينـةالفضيـة» يـوظف أمل دنقل «مـوتيفــة» شهـرزاد، عبر حلم أسطوري، يتوسل به إلى دخول المدينـةالمستحيلة وصنمه المعبود، بعد أن فشل في دخولها من خلال اليقظة والوعي، حيث تنبثق من الحلم مركبة وعليها «بدر البدور» ـ إحـدى بطلات شهر زاد ـ وفي حماهـا ورعايتها يدخل المدينـة ـ التي أشرنا إليها في المدينة المسحورة ـ وتمنحـه ليلة من ليالي ألف ليلة، حيث تتحول في الحلـم إلى شهر زاد ويتحول الشاعر إلى شهريار:

هتفت بيه : «شهريار»

ـ «شهر زادي : اسكبي شهد الرحيق المتواصل

ثم قصي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة

اسردي . . »

ـ لبيك يا مولاي . . قالوا . .

ويفيق الشاعر في الصباح الذي أدرك شهر زاد، على كابوس الواقع الأليم :

شفة ثلجية في جبهتي تسري . . ملحة

«قد أتى الصبح . . . فقم»

شدني السياف من أشهى حلم

حاملا أمر الأميرة

ـ «أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تفضي بدم؟ !

يا ترى من كان فينا شهريار؟ !

أنا يا مسرور . . . . »

(مسرور على الباب : رخام)

وقد استخدم أمل دنقل رمزه الأسطوري في القصيدة استخداما طرديا، وآخر عكسيا، الأول يتضح في استقلال شهرزاد في دلالتها التي عرفت بها ـ تاريخيا ـ كراوية للقصص والحكايات أمام شهريار الملك، الذي يستخدم هو الآخر كما عرف عنه ملكا مستمعا ومستمتعا بشهرزاد وحكاياها، حتى يدركهما الصباح، وكذلك استخدام «مسرور» السياف باسمه ووظيفته التاريخية الأسطورية، وهذه الرموز الثلاثة تقوم بطرف المفارقة الأول في تجربة الشاعر، وطرفها الآخر هو الشاعر نفسه، الذي تسلل من خلل الرموز واحتل مكان

شهريـار في ليلة الحلم الأسطوريـة، وهذا الاستخدام الطردي هـو الاستخدام الشائع في التعامل مع الرموز.

ولكن الشاعر يعود ـ مستغلا لغة الحلم أيضـا ـ فيستخدم الرمز استخداما عكسيا، بتحـويله شهرزاد من مأمورة إلى آمـرة، وتحويل شهريار ـــ الذي حل الشاعر محله ـ إلى محكوم عليه بالإعدام، وهو عكس ما عرف عن الشخصيتين في التراث، أي أن الرمزين تبادلا المواقع في التجـربةالمعاصرة، ويهدف الشاعر من وراء هـذا التحويل، إلى قلـب الموازين في الوقت الحاضر، والقضـاء على الأحلام التي تـراود الشباب، والمفـارقة الـرهيبة بين اللافتـة المكتوبـة على باب المدينة: «أحلام الشباب» وما انتهى إليه الأمر من مصير فاجع، والشاعر كان عليما بالمفارقـة التي تمت في الشخصية بتساؤله الكاشف ـــ والذي يخرج به من عالم الحلم ـــ «ياتـرى من كان فينـا شهريـار؟»، وفنيا يـوفق الشاعـر حين مرر التحـويلات والتبـادل في المواقع عبر الحلم، فطبيعة الإخـراج في الحلم تسمح بـالتحول من النقيض إلى النقيـض دونما سبب معقول، ويكـون الشـاعر قـد رصد انهيار المثل في الواقع بلغة الـلامعقول، إشارة إلى التناقضات التي لا يجد العقل لها سببا معقولا [١٥].

وقد وردت «موتيفة» ألف ليلة وليلـة عند البياتي في قصيدتين هما: «قصيدتان إلى ناديـة» [١٦] في ديوانه الثامن «النـار والكلمات»، والقصيدة الثانية: «شيء من ألف ليلة» [١٧] في ديوانه: «الموت في الحياة» وهو ديوانه الثاني عشر.

القصيدة الأولى من جزأين لكل منهما عنـوان: مصباح علاء الدين، الأب الشاعر، العنـوان الأول من أبطال ألف ليلة وليلة، ويتحد الشاعـر بهذا الرمز مستغلا الطـاقة الأسطـورية لمصباح الشخصيـة التراثية، كي يحقق بـواسطته هدفه الذي يتمناه ويسعى إليه في الوصول إلى جزائر المرجان، المعادل أوالموازي للثراء الشعـري البكر، و «ناديـة» هي صغيرته، ومن خلالها يقـوم بحلم يقظة ارتـدادي إلى طفولتـه الممتـزجـة بعلاء الـدين، ومن خـلال استرجـاعه لعـالم

الطفولة، يـدرك أن رحلته عنها كانت انسحـابا من عالمي البكـارة والخصوبة، ولكنه ألمح إلى أن إبحاره كان لا إراديا، إذ إن الرياح هي التي جرفته:

صغيرتي: نادية

رأيت في سماء عينيك، رأيت الله والإنسان

وجدت: مصباح علاء الدين، والجزائر المرجان

قلت لشعري: كن! قلبى عبده، وكان

طفولتي رأيتها تبحر في عينيك، في شراع هذا الأبد السكران

أبحرت، فالرياح لا تنتظر الربان

أبحرت، فالوداع يا سماء عينيها، وياطفولة الإنسان

غدا بمصباح علاء الدين من جزائر المرجان

أعود يا صغيرتي إليك بالأزهار، من نهاية البستان

هذا هو حلمه في رحلة العمر، وهـو يحمل معه سماوات طفولته الإنسانية، على أمل أن يعود مزودا بـالذخائر والكنوز من مدن العـالم التي توهم أنهاجزائر المرجان، فماذا وجد؟ وبم عاد؟ هذا مايقوله الجزء الثاني من القصيدة:

في مدن العالم، في بيوتها، في العلب السردين

في وحشة الغروب، في الخريف، في زماننا الحزين

في الساعة الخامسة العشرين،

رأيته. يدوس فوق ظله، يدق في ضلوعه إسفين

يمنح للجياع والباكين

ربيعه الأسود، فيض حبه الدفين

يسكت جوع نسره، بمضغ من قلبه، ويكتم الأنين

يموت والإصرار في عيونه

في الساعة الخامسة والعشرين(١٨)

إن إبحار علاء الدين/ البياتي، مع ما يتمتع به من مقدرة سحرية مستمدة من طاقة المصباح عجزت أن تخلق من واقع المدن في العالم المعاصر وطنا شعريا يصلح للشاعر، فعاد من الرحلة بخيبة أمل، وباستخدام الشاعر للرمز التراثي استخداما طرديا، مصرحا في عمله الفني بطرفي المعادلة، ومحتفظا لكل طرف باستقلاله، خلق الشاعر مفارقة بين مفهوم الرمز في العطاء والخصب قام به الجزء الأول من القصيدة، وبين الواقع المجدب في تجربته المعاصرة، كما هو الشائع.

والقصيدة الثانية: «شيء من ألف ليلة»، مكونة من ثلاثة مقاطع بأرقام دون عناوين، ينتهي كل مقطع بعبارة تراثية من «موتيفة» ألف ليلة وليلة، وهذه العبارة هي: «وأدرك الصباح شهرزاد»، وكأن كل مقطع مساو ليلة من ليالي شهرزاد التي تنتهي بنفس العبارة، وتكون هذه العبارة رباطا تراثيا يسلك المقاطع الثلاثة بالموضوع الموحد، ولكن ذلك لا يكفي، وإلا كان رباطا ظاهريا من الخارج، بل يقتضي أن يكون في كل مقطع ينتهي بهذه الجملة عنصر أسطوري حتى يحسن أن تكون الجملة له خاتمة، فماذا يكمن في هذه المقاطع من التصوير الأسطوري؟

في المقطع الأول نلتقي بالبطل/ الشاعر، وقد اتخذ شكل البطل الأسطوري، وذلك عبر الحصان المجنح، مسافرا إلى المدينة المغيبة، القاطنة في «جبل الخرافة»:

أطير كل ليلة على جوادي الأسود المجنح المسحور
إلى بلاد لم تزوريها، ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة (١٩)
ألتف في عباءة النجوم

وفي نفس المقطع يعود الشاعر إلى استغلال «مصباح علاء الدين» من جديد، وكأنه لم يفرغ من استنفاد إمكانات الرمز، حيث يضيء له المصباح طريقه للمدينة الأسطورية على جبل الخرافة، مكررا نفس الموضوع الذي

سبق، وإن تغيرت ألفاظـه مع إضافـة أساطير أخـرى كحدائق بـابل المعلقة، التي لم يجد فيهاغير الأطلال:

على جوادي الأسود المسحور

أحمل مصباح علاء الدين

أرقى به لبابل

مغنيا وساحر

أبحث في جنانها المعلقة

عن زهرة زرقاء

عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء

ولا أرى غير عواميد الضياء ورصيف الشاعر المهجور

وسائل يلتف في أسماله مقرور

يطرق باب البلد المهجور

لقد تمخضت رحلة البحث عن المدينة المستحيلـة، فالشاعر عبثا يستنطق الأسـاطير والخرافـات لأنها لا تجيب، فيعـود من رحلته كئيبـا، ولكنـه يظهـر معاصرا، حيث «الجريدة» اليومية، و «المذياع»، وكلاهما يقوم بدور الخواء في المدينة الواقعية، التي ذهب يبحث عن بديل لها:

أسقط من فوق جواد الموت

ومن سريري، ميتا في البيت

وفي يدي الجريدة

قديمة جديدة

يضحك جاري ساخرا، ويسكت المذياع

ويدرك الصباح شهر زاد

فسكوت المذيـاع يتساوى مع نطقـه، والجريدة القـديمة الجديـدة، تكرر

نفسهـا، فهي تعيـد الـذي قالتـه وليس فيهـا من جـديـد، فهي تتسـاوق مع استنطاق الخرافة عبثا، ولعل العبارة التـي أخذها من ت. س. إليوت بنصها «الرجال الجوف» تتعامل مع رموزه في هذا المقطع.

ولأن التعامل النـاجح مع الرمز التراثي يقتضي أن يـوائم الشاعر بين الـرمز والواقع المعاصر، مـن حيث الظهور والاختفاء، قد وفق الشـاعر في المواءمة كما سبق في المقطع الأول، ونـراه في المقطع الثـاني يستغـرق في الصـورة المعـاصرة، ناعيا صورة الشاعر المنافق، الذي فقد قداسة الرسالة، وأصبح كالمهرج، يلفق ويتلـون كالحربـاء، متخذا لكل سلطـة لبوسهـا، هذا الشـاعر الـذي واكب العصور المختلفة، وتعج به المدن الحديثة:

رأيته في مدن الأسمنت والأصفار والحديد
داعية ومخبرا وكاتبا
وراقصا على الحبال لاعبا
طردته فعاد
نفخت في عيونه الرماد
وأدرك الصباح شهرزاد

ولم يظهر في هـذا المقطع من «موتيفة» ألف ليلة وليلـة غير «الملك السعيد» والجملة الختـامية، وهما رباط واه، يجعـل القارىء يتساءل: لماذا ينـدرج هذا المقطع تحت العنوان؟ ذلك أن الرمز ضمر ضمورا شديدا، بحيث لا يقدر على معادلة التوازي بين الواقع والتراث.

وعلى طريقة البياتي في تعميق الصورة أو تـوضيحها كلما تقدم خطوة للأمام يضيف في المقطع الثـالث عنصرا جـديـدا يتمتع بقدرتـه على الكشف وتعـرف المجهـول، ذلك هـو رمز السنـدبـاد، كما عـرف في رحلاتـه السبع التراثيـة في حكايـات شهرزاد، ولكنـه في هذا المقطـع عاد سنـدبادا معـاصرا في اكتشاف العالم الجديد (القارة الجديدة):

القارة الجديدة، اكتشفتها أمام وجه الموت
في آخر الدنيا، أمام البيت
كان على شطآنها مركب سندباد
يشعل في رايته الهواء
محملا بالبرق والرعود
وبالنبوءات وبالوعود

وهنا نجد السندباد يتضام مع مصباح علاء الدين في ارتياد المجهول، ولكن الكشف الجديد للعالم الجديد يتمخض كسائر الاكتشافات عن استنطاق الموات، وتذهب بشارة الميلاد عبثا، ويأتي البياتي بأسطورة «إرم ذات العماد» التي بدأها السياب، والبياتي يأتي بها معادلا مكانيا للعالم الجديد الذي كان يعد بالميلاد، ومن اللافت للأنظار أن البياتي تعامل مع «إرم» بنفس الشكل والنتيجة لدى السياب، فهو عندما رآها استسلم للنوم ـ كما استسلم جد السياب في الحلم ـ، والفارق بين الشاعرين أن السياب حين فقدها غرق في بحر الأحزان كعادته، وترك للأجيال القادمة مهمة الكشف عما يمكن أن يتمخض عنه المستقبل من بروق ورعود ونبوءات وبشارة ميلاد، ولكن البياتي ظل منتظرا عودة الغائب، أو الذي يأتي ولا يأتي، وهذه المرة سيخرج المخلص من مدينة «دمشق» ــ وهي رمز للمدينة المتمناة وهذه بارقة أمل، فارقة بين الشاعرين:

أمد سلما من الأصوات
لإرم العماد
وعندما اكتشفتها فاجأني الرقاد
فنمت تحت السور
مرتجفا مقرور
ألفا من السنين أو تزيد
تحت ركام الورق الميت والجليد

انتظر «الغائب» من دمشق
يأتي على جواده تحت حراب البرق
مكتسحا ركام هذا القبر
ومشعلا نيرانه في القفر

وهـذه الومضـة الفارقـة بين البياتي والسيـاب، لم تور غير إيماضـة في الحلم، وينتكس الشاعر بعدها ويرتمي في أحضان الموت، كما يبدو من خلال اللفظ:

وعندما استيقظت تحت السور
سقطت من فوق سريري ميتا مقرور
وأدرك الصباح شهرزاد

وإذا وقفنا عند الانتكاسة نكون قد ظـلمنا الشاعر وفهمناه خطأ، ذلك أن الموت هنا ليس عدميا كالذي نراه عند السياب، أو المتشائمين عموما، ولكنه مـوت فلسفي، يجب أن يفهم من خـلال فلسفـة البياتي في هـذه المرحلـة من حياتـه الفنية، وقـد قدم لنـا الشاعـر بنفسه تصـوره لهذه الفلسفة في «تجربتي الشعرية»، قال: «إنني لست حيا بقدر مـا أرحل، أي بقدر ما أموت، بل أنا حي بقدر ما لا أرحل، أي بقدر مـا أولد، والسفر هنا، لا يعني الموت فقط، وإنما يعني الميلاد أيضا، فالموت والميلاد في مثل هذه الحالة أشبه بقناعين لوجه واحد، وهو وجه الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحد وشموخ أمام قدره: في المنفى والملكوت»[٢٠].

أما أن توجـد مدينة للسندباد، فهـذا شيء يثلج صدر الباحث، لأن مثل هذه المدينة نص في «موتيفة» شهرزاد، و «مدينة السندباد» قصيدة لبدر شاكر السياب في ديوانـه «أنشودة المطر» (ص ١٥٠ـ ١٥٩)، والقصيـدة من خمسة مقاطع، وهي من ألفها إلى يائهـا ثورة على المدينة المعاصرة، ونعي على جحيم الحياة فيهـا، وتكاد هـذه المدينة تكـون مسماة، حيث يجري فيهـا نهر الفرات، فهي بغداد إذن، ولم يمنع الشاعر من التصريح بـذلك إلا خوفه من أن يلحقه أذى النظام أكثر مما لحقه.

والسياب في ثورته على المدينة/ بغداد، يحشد من الرموز والأساطير ما تنوء به القصيدة، وهذا الحشد ليعين الشاعر على التهويل وتضخيم الرؤى، على ما عرف عنه، وثورته امتداد لخطه النافر من المدينة، مستعيدا أحلام القرية وعالمها البريء (ثنائية: القرية / المدينة)، وتصبح المدينة في القصيدة:

. . . . مدينة الخطاة،

مدينة الحبال والدماء والخمور

مدينة الرصاص والصخور

أمس أزيح عن مداها فارس النحاس،

أمس أزيح فارس الحجر،

فران في سمائها النعاس

إن المدينة المعاصرة التي رأيناها في القصيدة هي بغداد التي كانت مهد السندباد، ومسرح مغامراته، هي مدينته في الزمن الغابر والعصور الخوالي، بغداد الرشيد وشهرزاد في عصورها الذهبية، والسياب في تعامله مع رمز السندباد، لم يذكر إلا طرفا واحدا هو التجربة المعاصرة وأغفل الطرف الآخر وهو الرمز، بحيث لم يذكر في العنوان، وصب كل سهامه على المدينة المعاصرة، بإبراز دلالتها المناقضة لدلالة الرمز في التراث، وحين أضمر السياب دلالة الرمز التراثية، ترك للقارىء مهمة إبداع الملامح التراثية للرمز، عن طريق المقارنة بالملامح النقيض، وهذا، كما أشرنا من قبل، استخدام عكسي، وهو أقوم وأنضج فنيا، مع كثرة ما أخفق السياب فنيا في تعامله مع الرموز.

المدينة الأسطورية

التحاما بالتراث، وتأثرا بالتقدم الذي أنجزته الآداب العالمية، ولاسيما «إليوت» في قصيدته الذائعة الصيت «الأرض الخراب»، انطلق شعراؤنا المعاصرون إلى الموروث الإنساني من الأساطير، يبحثون في الماضي عن بديل لجفاف الواقع.

وإذا كان اللاشعور الفردي ـ كما يفهم من فرويد ـ يقف بالدرجة الأولى وراء المدينة / الحلم، فإن اللاشعور الجماعي يقف وراء المدينة / الأسطورة، واللاشعور الجماعي هو الاستدراك الذي أضافه تلاميذ فرويد، وهو ـ كما وضحه أكبر تلاميذه (يونج) ـ رواسب من آلاف السنين ـ باقية في النفس على شكل أساطير وخرافات، يتجسد فيها الموقف النفسي والأزلي للإنسان، إزاء الطبيعة والأحداث الجارية، وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجماعي، كمستودع تتوارثه الأجيال.

ولتوضيح فكرة «اللاشعور الجماعي» نقول:

استعاض «يونج» عن اللاوعي الشخصي عند فرويد، بتشييد بناية من طابقين، العلوي منها يقع تحتا أعتاب الوعي، وهو اللاوعي الشخصي، وهو وعاء المكبوحات، يتفق في ذلك التلميذ مع أستاذه، وفي الطابق الثاني، تحت هذا اللاوعي الشخصي، على عمق أكبر يقع «اللاوعي الجماعي»، ويتمثل في سقطات اللسان، واختبار تداعي الكلمات واكتناه الرموز، لأنه لم يكبح مطلقا، وهذا اللاوعي الجماعي عام ومتشابه في كل الناس، يؤلف قاعدة نفسية ذات طبيعة «فوق شخصية»، دائمة الحضور في كل منا، وأطلق عليه «يونج» اسم «الأنماط الأولية»، وهي التي تصنع الصور النمطية المألوفة في الأساطير والأحلام والأدب، صور شائعة منذ أقدم العصور.

وتمييز «يونج» بين الأنماط الأولية، والصور النمطية، يمنع الخلط الذي يقع فيه نقاد الأدب في التمييز بينهما، فالنمط الأولي ليس تعبيرا مرادفا للفكرة الموروثة، بل هو نمط موروث في أداء الوظيفة، يشبه الطريقة الفطرية في خروج الفرخ من البيضة، فالذي يواجهنا في الأسطورة والأدب إن هو إلا الصور النمطية، وهي لم نرثها بيولوجيا في بنية خلايا أدمغتنا، والذي نرثه هو القابلية على رسم تلك الصور، فلا وجود لأفكار فطرية، بل توجد إمكانات فطرية لتحديد المعالم حتى لإجراء التخيلات.

وقد فتحت بحوث «يونج» أبواب حقل من الظواهر النفسية هي الرحم الذي أنجب بالأسطورة هذه النفس الجماعية، ولذا كانت الأسطورة القديمة ذات أثر علاجي في الذين آمنوا بها، إذ تفسر للكائن البشري الحائر ما يجري في لاوعيه وما يبقيه متماسكا، وعندما يتحقق نمط أولي في موقف نشعر فجأة بالانعتاق والجذل، وتستولي علينا قوة عارمة، وفي لحظات كهذه لانكون أفرادا، بل أجناسا، يتردد فينا صوت البشرية كلها، والذي قدمه «يونج» إلى الأدباء بالأنماط الأولية، أكثر مما قدمه فرويد، فهي تضم من الانفعالات أوسع مما في النظرية الجنسية الضيقة، يقول «يونج»: «إن المتكلم بالصور البدائية يتكلم بألف صوت»*، وأقرب التعبيرات لهذه المعاني، أن الأسطورة صوفية جماعية، فلا بدع ـ والحال كذلك ـ أن يعتبر «ميكو» أن «هومر» عمل من إنتاج الشعب كله، وأخيرا، تقول «جين هاريسون»: «إن الأسطورة قطعة من حياة الروح، تفكير الشعب الحلمي، مثلما أن الحلم أسطورة الفرد» (٢١).

وهكذا يكون «اللاشعور الجماعي» جماع التجربة الإنسانية، منحدرة إلينا من أسلافنا البدائيين، وانعطاف الشاعر إليه فلأنه لغة مشتركة للنفس البشرية، والأسطورة بهذا الاعتبار مجمع للرموز ومجلاها معا، إذ الأسطورة تركز الفكرة في مجموعة من الصور المرتبطة، يستخلص القارىء نتائجها الأخيرة، عند وصوله إلى مشارف ما لا يقال، هناك على ضفاف الكلمات قبل وقوعها في هوة الصمت، إذ إن الاكتمال يعني العدم، وهنا يتسرب حضور الشاعر، ويتخلل كلية الوجود بمقدرة فائقة تنطوي على صراع المتناقضات في الحياة، التي تتمثل في: الموت/ الحياة، الجدب/ الخصب، الحركة/ السكون، الذكر/ الأنثى، الخير/ الشر، الملاك/ الشيطان، المثال/ الواقع (٢٢).

وإذا كان الوجود ينطوي على لغة التضاد، فالإنسان ينطوي هو الآخر على

---

* تنبية إلى أن «البطل ذو الألف وجه» عنوان كتاب لـ «جوزيف كامل» ١٩٤٩، وانظر راثفين: الأسطورة، ص ٢١٤.

ثنائية التضاد، وهي ثنائية مصاحبة له، وبها يلمس المتناقضات في الأشياء فتتحول إلى حضور ذي أطراف متناقضة في كون متميز، تنطق فيه الحقيقة لغة الرمز، وينطق الرمز لغة الأسطورة، وتنطق الأسطورة بسر الخلق الشعري الأعظم، فتهيىء للحقيقة أو الواقع تأويلا أو تفسيرا له نفاذه السحري، يستجيب بحرارة لأعمق مشاعر الإنسان بحيث ينحل التناقض، وتتجاوب المستويات المتدابرة في ثنائيات داخل أداء شعري لأسطورة.

ولا يمكن أن تتناغم المتناقضات إلا في «حالة غسقية من الوعي الشعري، وأعني حالة يمتزج فيها الوعي باللاوعي، امتزاج النور بالظلمة في الغسق، أو حالا يمتزج فيه العقل مع الخيال، وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة، لتصبح الأسطورة واقعا، والواقع أسطورة، فينفجر الخيال الشعري باطشا بالمنطق العقلي، خالقا لنفسه منطقا مغايرا يتجاوز فيه العقل نفسه، إذ يتجاوز حدوده الثابتة»[٢٣].

كما أن للأسطورة جانبا له أهميته القصوى في الانتصار على الزمن، ويتضح من أفكار «يونج» - ومعه «الياد» - في علاقة الزمن بالأسطورة، أن الأسطورة خروج من التاريخ - الذي تقع أحداثه في خط متسلسل لا عودة فيه - إلى الوقائع الأساسية بطريقة تكشف عن بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات، والإنسان الحديث - وهو في الأساس تاريخي - يحتاج إلى خلق الأساطير، ويعتمد عليها في إعطاء معنى لوجوده، ويقاوم الحتمية التاريخية من خلالها ويتجاوزها، لذلك يحول المدن والأحداث والأشياء وحتى الأحلام، إلى أساطير لها وظيفة مشتركة هي إيقاف عجلة الزمن، والفنان الكبير - كما يقول «الياد» - يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ، وبهذا يكاد يشبه الإنسان البدائي ، ويرى «توماس مان» أن الأسطورة أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمني، والصيغة المقدسة التي تنساب فيها الحياة وراء اللاشعور، ويوم يكتسب الإنسان عادة النظر إلى الحياة بطريقة

أسطـورية نمـوذجية، فإن قـدراتـه الفنية تتسع، وتقـوى ملكاتـه على التلقي والإحساس، فإذا كـانت الأسطورة في تاريخ الإنسانيـة مرحلة بدائيـة مبكرة، فهي في حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة ومتأخرة(٢٤).

والزمن في هذه الحالة لايكون متعينا ـ وكذلك المكان ـ بل هو زمن مطلق، زمن التحول والصيرورة، وقـد نقول إنه زمـن الحضور، ولكنه حضـور بالمعنى الصوفي، الـذي يتحقق فيه حضور القلب بالحق ولا يتأتى إلا عنـد الغيبة عن الخلق، فنـدخل في زمن كـزمن الحلم، تتحـد فيـه ثـلاثيـة الـزمن: الماضي/ الحاضر / المستقبل، زمن خاص يتعالى فوق قانون الزمن الميقاتي.

***

وسنعـالج مـدينـة الأسطـورة من خـلال ما نجـازف ونسميـه «الأسطـورة المحوريـة» ونضع منذ البداية حـدا لما نتصوره حول هذا المصطلح، الـذي نراه يتجسد في شكلين: الشكل الأول أن تكون أسطورة واحدة محورا فكريا وشعريا لدى شـاعر واحد، تـراوده من حين لآخر، بحيث تشكل ملمحـا من ملامح تجربته الشاملة، فنراها تظهر عنده في صور متعددة، ومثال لهذا الشكل الأول أسطـورة السنـدباد، كما تتضح عنـد مكتشف هـذا الـرمـز في شعرنـا العـربي المعاصر، وهو صلاح عبدالصبور.

والشكل الثـاني «للأسطـورة المحوريـة» أن تكـون أسطورة واحـدة من بين الأسـاطير قـد تجمع عليهـا عـدد من الشعـراء، وتنـاولـوهـا كل منهم بلغتـه الخاصة، وتكون الأسطورة قد استقطبت الشعـراء، لأنها تلبي حاجة ماسة في مجتمع الشعراء الآني، ومن جانبنا سنقتصر هنا على الشكل الأخير.

وفي دراستنا لـلأسطورة المحورية في شقهـا الثاني، سنتوسع في مفهـومها، بحيث نأخذ «تيمة» الأسطورة المحـورية منطلقا، حتى تشمل بعض الأساطير التي تتـلاقى مع الأسطورة في هـذه «التيمة»، مادامـت القضية التي تعـالجها الأسطورة ذات جوهـر واحد، ونستطيع بعد ذلك أن نقـول. . . إن أسطورتنا

المحورية هي أسطورة «تموز» أو «أدونيس» من خلال عمودها الفقري في «الجدب والخصب»، ومن هذه التيمة ستنضم إليها أسطورة أخرى هي أسطورة «إيزيس وأوزيريس»، كما يمكن أن يلحق بهما رمز «المسيح»، لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز مما يوحد بينها في الجوهر.

والسياب متأثر بإليوت في استخدام الأسطورة، ولكنه استعملها بشكل بدائي، يعني مباشرة وأولية ومهمة في نفس الوقت، فقد كان رائدا، ومشغولا في هذه المرحلة بقضايا عامة ويريد أن تصل معانيه إلى قرائه من أقصر الطرق، وليس به حاجة للرموز المغلقة الباطنية يزجيها للقلة، بل كان يقيم بيارقه كبيرة صريحة، في هذه الفترة، حتى أواخر عام ١٩٦٠، التي جمع فيها ديوانه «أنشودة المطر» كانت قضاياه العامة جارفة . . احتجاج وغضب على ما يحدث في بغداد والعالم العربي، وغضبه في معظمه صريح دون مواربة، ، إذ كان يعاني من ملاحقة السلطات لفكره، وهذه الملاحقة جعلته يوارب شيئا فشيئا حتى دخل منطقة الشعر، شمولا أكبر، واستبطانا لعاطفة كاسحة، فقد انعطف منذ أواسط الخمسينيات ـ أي بعد إقلاعه عن النشاط الحزبي ـ «إلى رموزه الأسطورية، والتي تحتضنها جميعا لديه أسطورة تموز. . . . والشاعر في هذه التموزيات تيلورية شخصية مأساوية تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة، أو صوت الأمة، هذا القناع الجديد ييسر له تصعيدا للغضب والاحتجاج، وتصعيدا كذلك للتفجع . . . . »(٢٥).

منذ القصيدة الثانية من ديوان «أنشودة المطر» وهي بعنوان «مرحى غيلان»(٢٦) تنبثق من كلمة «بابا» على لسان ابنه كل الرؤى الأسطورية:

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة
أشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة
تتفجر الأنهار، أسمع من شوارعها الحزينة
ورد البراعم وهو يكبر أو يمص ندى الصباح

والنسغ في الشجرات يهمس، والسنابل في الرياح
تعد الرحى بطعامهن، كأن أوردة السماء
تتنفس الدم في عروقي والكواكب في دمائي
يا ظلي الممتد حين أموت، يا ميلاد عمري من جديد :
الأرض(. . . . .)
عشتار فيها دون بعل
والموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام
هبوا، فقد ولد الظلام
وأنا المسيح، أنا السلام
والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، ولد الربيع
وأنا الفرات، ويا شموع
رشي ضريح البعل بالدم والهباب، وبالشحوب

وهنا تكون أسطورة «تموز» بابلية/ فينيقية/ كنعانية، والملمح الكنعاني فيها آت من استخدام «بعل» فهو سيد الأرض والمطر، وعدوه عندهم البحر الهائج أو «اليم» ــ في لغة الكنعانيين إله البحر، أما «موت» فهو اسم إله الفناء في فكرهم، ومن المعروف أن الفينيقيين ورثة الكنعانيين في الألف الأولى قبل الميلاد[٢٦]، والذين يحبون أن يربطوا فن السياب بمراحله السياسية يمكن لهم أن يفيدوا من هذا الخليط، فإذا كان السياب وقتئذ مرتبطا بحركة القوميين السوريين في إحياء «الهلال الخصيب» فإن «بعل» يرضي هذه النزعة ولاشك، وقد يكون ذلك صحيحا، ولكن السياب وحد بين «تموز» و «بعل» و «المسيح» كرموز تاريخية، ومزجها بأسطورته الابتداعية، التي خلقها من«جيكور» و«بويب»، قرية الشاعر ونهرها، إلى ما هو أعم «الفرات»، ثم اتحد الشاعر نفسه بكل هذه الرموز، فاستدعى من التراث ما يضيء مدينته العقيم ويخصبها، وإذا عرفنا أنه أضاف إلى هذه الرموز رمزا آخر هو«سيزيف» أفدنا

أن الشاعر يحشد في قصيدة واحدة ما تنوء به، وكان يكفيه منها رمز واحد، وهذا عيب أكثر ما يتجسد في السياب، وإن كان لايقتصر عليه.

وفي القصيدة االتي تليها مباشرة «أغنية في شهر آب»[٢٧] نرى «تموز» يموت، ومع موته تكون «الظلماء نقالة إسعاف سوداء/ وكأن الليل قطيع نساء/ كحل وعباءات سود/ الليل خباء/ الليل نهار مسدود» و«الظلماء نقالة موتى سائقها أعمى»، هكذا بموت «تموز» تصبح الحياة في المدينة، وينقطع المذياع عن الأغاني. والسياب في «مرثية الآلهة» (ص ٤١ ـ ٤٥) لا يكاد يتعرَّف «تموز» في صورته الشعرية العادلة، ففي سياق حملته الثائرة على المدينة جرف على طريق ثورته كل رموزها كافرا بالإنسان كفرا مطلقا، فلم يميز بين آلهة المدينة المعاصرة ورمز «تموز»، حتى رأينا إله الخصب والنماء ـ كما استعمله الشعراء وعلى رأسهم السياب ـ يتساوى مع الأنصاب:

فتموز مثل اللات، والرعد مارمى

بغير الذي تطوى عليه الأضالع

فهل فقد الشاعر إيمانه بالحياة؟ أو هو الصراع النفسي الذي جعله يتأرجح بين الأمل تارة واليأس المطبق تارة أخرى؟ وأيا كان الأمر فعلى الشاعر أن تطرد رموزه بشكل لا يتناقض، وعليه في لحظات اليأس أن يبحث عن رمز آخر معادل يحمل مضمونه في هذه اللحظات.

والمسيح في «مرثية جيكور» (٩٣ـ ٩٨) يتعاون مع مجموعة من الرموز: عربية وأجنبية ويكون دور المسيح ـ مع نظائره ـ إقامة مظلة واقعية لجيكور في أيامها السعيدة المولية، وهي مظلة واهية لم تحم جماليات جيكور مما أحدق بها من حضارات آلية تقودها المدينة، ولكن الشاعر يفرد للمسيح قصيدة، وقد تغني عن كل صوره المنتشرة في شعر الشاعر تلك هي قصيدة: «المسيح بعد الصلب» (١٤٥ـ ١٤٩ أنشودة المطر) وفيها يتحدث المسيح أو الشاعر على

لسان المسيح، ويظهر دور التضحية والفداء ثمنا للبعث، أي أن الموت بذرة للحياة، وبعث المدينة وقف على دماء المخلص، الذي لا يموت بالصلب:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني. وأنصتُ: كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو عل ما تحس المدينة

وفي المقطع الثاني يتحول المسيح إلى دورة حياة كاملة، تمتد إلى النبات، والجبال، وجيكور ـ المقابل للمدينة ـ والشمس، والحبوب، والماء، أي أن المسيح تحول إلى حيوات عديدة بمسرى دمائه في الكائنات، فالموت قد طهره من ظلمته الطينية، وأطلق العنان لقوى الحياة الكامنة، التي تشعبت:

مت كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،
كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة
صرت مستقبلا صرت بذرة
صرت جيلا من الناس، في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة

وفي المقطع الثالث يرتعد «يهوذا» من شدة الفزع حين رأى المسيح يعود للحياة،

وكان قـد ظن موته إلى الأبـد، ـ ويهوذا رمز مضاد في حيـاة المدينة لرمـز المسيح ـ، ولأنه ضد المدينة وبعثها، فإنه يجمع الجنود للقضاء على المسيح من جديد، وذلك في المقطع الرابع، وتتغير الموسيقى في هذا المقطع، إلى إيقاع «المتدارك»، وهو سريع الإيقاع، لتكـون صورة صـوتية تتـلاءم فيها الموسيقى مع تـلاحق أقـدام الجنود في البحث عن المسيح، الـذي يعـود إلى قبره متهاوتا، فـالنـاس سيكذبـون زعـم يهوذا ورفاقـه بقصة عـودته للحيـاة، ويعود في المقطع الخامس إلى هـدوء القبر مستعيدا هدوء الموسيقى التي كانت تسري في القصيدة عامة.

وفي المقطع السادس فاجأ الجند القبر، ويجسد الشاعر هجومهم بسرب من الطيور الجائعـة تفاجىء النخلـة المثمرة في قريـة مقفرة، والمقطع السـابع يتابع زخم الهجوم عليه، وصولة الجنـد، فيحتمي أمام بنادقهم بعيون شعبه، ويجني ثمرة التضحية والفداء، ومن هنا يأخذ الموت شكله الجديد في ثنائية: الصغير/ الكبير، فهو صغير لأنه موت فرد، وكبير لأنـه حياة شعب، وإعادة الحياة لمن مات من جديد، ويسجل المقطع الأخير مشهد الميلاد الكبير للمدينة:

بعد أن سمروني، وألقيت عيني نحو المدينة
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة:
كان شيء، مدى ما ترى العين، كالغابة المزهرة
كان في كل مرمى، صليب وأم حزينة
قدس الرب! : هذا مخاض المدينة

وقد يخفى وجـه الربط بين رمز المسيـح هنا ورمز «تموز» حيث تـرتبط صورة البعث في الحيـاة بمـوت المسيح على حين يكون بعث الحيـاة بعـودة «تموز» من الموت إلى العالم العلوي، والـربط بين الرمزين غير بعيد، فالمسيح يعـود مبثوثا ومتفرقا بعد موتـه لإخصاب الحياة، فيلتقي مع «تموز»، ومن جهة أخرى يجب علينا أن نتذكر طقوس البعث في أسطـورة «تموز»، حيث كان عبّاده في مراسيم احتفـالاتهم يقدمـون فـدائيين وضحايـا على مـذبح الإله المعبـود رب الخصب

والنماء، وأحيانا يكون هؤلاء من أبناء الملوك كشرف عظيم وتضحيات غالية لإلههم، حتى يرضى عنهم، ويجود لهم بالعطاء.

وتعد قصيدة «سربروس في بابل» (١٦٨ـ ١٧١) تكرارا لقصائده في هذا الاتجاه، المضمون هو هو، والثورة على المدينة هي هي، والتكنيك لايكاد يتغير فيه شيء، والأسئلة المتلاحقة تعيد ما سبق في القصيدتين، النهاية متفقة مع «المسيح بعد الصلب» تفاؤل يتسم بالخطابية والمباشرة، مما يخفف السوداوية المطلقة في «مدينة السندباد» ولكن الشاعر في «سربروس في بابل» يقتصر على رمز أسطوري واحد، بدلا من الحشد الذي تعوده فيما سبق من قصائده، فتأتي قصيدته أكثر إحكاما، ومع ذلك فرمزه الأسطوري، وهو «تموز» لم يؤخذ من مصدر واحد بل هو خليط، فمنذ البداية نرى «سربروس» وهو حارس مملكة الموت، حيث يقوم عرش «برسفون» في الأساطير اليونانية، وهذه الإلهة هي إلهة الربيع التي اختطفها إله الموت، وهذا ما علق به الشاعر في هامش القصيدة، وهو تعريف يحتاج إلى مزيد من الضبط ـ فيما يخص «برسفون» فهي ابنة الإلهة «ديمترا» من «زوس» واختطفها «هادس» إله العالم السفلي، وهي تقطف الزهور، وبحثت عنها أمها تسعة أيام وتسع ليال، إلى أن دلها على مكانها إله الشمس «هيلوس»، فغضبت الأم من زوجها ـ لأنه كان قد وعد بها إله الموت دون علم الأم ـــ، وغادرت الأولمب، وكفت عن تزويد الأرض بالخصب، وخاف «زوس» على مصير الأرض، فأرسل «هرمس» إلى العالم السفلي، وجرت تسوية تقضي بأن تبقى «برسفون» ثلث السنة تحت الأرض، وثلثيها فوق الأرض مع أمها[٢٨]، ولكنها على كل حال رمز لحبة القمح التي تبقى مدة تحت التراب ثم تظهر.

فحينما يقول السياب:

ليعو سربروس في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

تموزنا الطعين

. . . .

أواه لو يفيق

إلهنا الفتيّ، لو يبرعم الحقول

فإنـه يخلط بين الأسطورتين خلطـا غير مقبول فنيـا في التعـامل مع الرمـوز التراثيـــة، لأن «سربــروس» لـــو نبش في التراب لاينبش عن «تموز» بـل عن «برسفون» لأنها المشار إليها في الأسطـورة، إذ إن خصم «تموز» إنما هو غريمه في حب «عشتـار» أو «عشتـاروت» كما سبق، وهذا غير استخـراج «التيمـة» من الأسطورة، فـالتيمة ليست في الخروج على أبطال الأسطـورة، أو جعل الأبطال يتبادلـون المواقع مع نظرائهم في الأسـاطير الأخرى المتفقـة في« التيمة»، ولكن المسموح به للشـاعر أن يجعل «التيمة» منتزعة من عدة أسـاطير تتفق في مقولة واحـدة، دون أن يبـادل بين شخـوصهـا، والشـاعــر في النصف الأخير من القصيدة عـاد إلى مالا يجـوز لـه حيث خلط بين «عشتار» التي ذكرها بالاسم، و «إيزيس» التي ذكرها بالصفات والأفعال:

وأقبلت إلهة الحصاد

رفيقة الزهور والمياه والطيوب

«عشتار» ربة الشمال والجنوب

تسير في السهول والوهاد

تسير في الدروب

تلقط منها لحم «تموز» إذا انتثر

تلمه في سلة كأنه الثمر

لكن «سربروس» بابل ـ الجحيم

يخب في الدروب خلفها، ويركض

يمزق النعال في أقدامها، يعضعض

سيقانها اللدان، ينهش اليدين أو يمزق الرداء

فعشتار إلهة الحصاد حقا، ولكن «إيزيس» هي التي سارت في السهول والوهاد، والدروب لتسأل عن «أوزيريس» وليس عن «تموز»، والذي كان يدور خلفها ليبعثر ما جمعته من لحم الميت، هو أخوها ملك مصر، وليس «سربروس»، كما أن عشتار لم تتمتع بصفة «ربة الشمال والجنوب» بل «إيزيس» هي التي في مملكة الوجهين: القبلي والبحري.

وربما كان هدف السياب خلق أسطورة جديدة، هي «توليفة» من هذه الأساطير التي تتلاقى في «تيمة» واحدة، وإذا صح أن هذا ما يقصد إليه، وهو ما نؤيده، إذ لا تخفى عليه خيوط الأساطير وهو المغرم بها إلى حد الشغف، إذا صح ذلك منه فلا نتفق معه إلا في الحدود التي ذكرناها سلفا.

وهنا نشير إلى ظاهرة في اتجاه الشعراء إلى الأساطير، هذه الظاهرة هي الانصراف عن الأسطورة المصرية «إيزيس»، في حين أنها ليست أقل من أخواتها في «التيمة» بل ربما تفوقها في شكل التضحيات التي قدمتها الزوجة في البحث عن جثة زوجها دون كلل، مما يكشف عن طابع الوفاء الأسري بشكل ملحوظ، ومع ذلك لم تحظ بما حظيت به مثيلاتها، ولاسيما الإغريقية، ولا نريد اتهام الشعراء بالإقليمية، لأن التراث ملك عالمي، وليس حكرا على شعب بعينه، وإلا اعترض علينا بأن هناك شعراء من مصر، وهم كذلك منفعلون بشكل عام بغير الأسطورة المصرية.

وربما كان السبب في انتشار الأسطورة الإغريقية أكثر من غيرها ـ وهذا الاتجاه ليس خاصا بالشعر، بل يمس علوما أخرى من الفنون، والفلسفة ـ أن هذه الأساطير الإغريقية امتنعت عن محاسبة متناوليها بمنطق الحلال والحرام، «فقد تخلت آلهة اليونان منذ عصر مبكر عن قدسية (التابو)، أو اللامساس فيما يحرم ذكره أو مسه أو تعديله، وأصبح في إمكان المستخدم لها ولما يتصل بها وبرعاياها من أحداث، أن يزيد أو ينقص أو يفسر، كما يخيل له، وحسب قناعاته وقيمه. ولذا فإن تكن المقدسات الكلاسيكية قد خسرت مكانتها

الدينية المطلقة، فقد كسبت نفوذا واسعا على الأذهان وثقة بأنها أداة تجمع بين المرونة والجلال، لإضفاء الحياة على المعاني»[٢٩].

وأسهم الشاعر علي أحمد سعيد، الملقب بأدونيس، في «تيمة» الخصب والنماء، بإضافة أسطورة أخرى، هي «الفينيق»، وهو طائر بحجم النسر، له عرف وهاج، وثرعلة ذهبية، وذنب أبيض موخوط ببضع أرياش حمراء، وعيناه براقتان كالنجوم، والمهم في هذا الطائر أنه إذا شعر بدنو أجله، بنى عشه من غصون، يضمخها بالطيب، ويعرض العش لحرارة الشمس فيلتهب، ويحرق نفسه فيه حيا، ويتكون من رماده شرنقة يخرج منها «فينيكس» جديد، يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس» كما جاء في الموسوعات الغربية عن هذا الطائر المعروف عندهم جيدا[٣٠].

وله نظير أسطوري آخر، هو «العنقاء» الطائر المصري الأصل، وكان المصريون يتصورونه على هيئة «لقلق»، ولكن اليونان والرومان تصوروه طاووسا أو نسرا، ومما قيل عنه، أنه يعود إلى مصر كل خمسمائة سنة أو ألف وأربعمائة وواحد وستين عاما ـ وهما رقمان لهما علاقة بالتنجيم ـ ينشىء عشه، ثم يموت، ومن جثته تخرج عنقاء جديدة، ويقال إنه يحرق نفسه في عشه، ومن رماده يخرج ولده، وقد أصبحت العنقاء رمزا للبعث، ولذلك نقشت صورها على التوابيت ولوحات الفسيفساء الرومانية، وضُربت على النقود[٣١].

والأسطورة بهذا المعنى، سادت قبل المسيحية رمزا للخلود، وفي عصر المسيحية الأول رمزا للقيامة والبعث، واستمرت بهذا الرمز في معالجة مشكلة الإنسان في مجتمع المدينة، من فراغ وغربة ورماد، وما تعج به المدينة من صور الموت، وتضع الحلول للمدينة المعاصرة، في التخلق من أنقاض الحضارات السابقة.

والشاعر أدونيس في قصيدة «البعث والرماد»[٣٢] يتلبس بالفينيق،

مضحيا بنفسه على مذبح مماثل له، حيث يجيء الفينيق في المقطع الأول غير مصرح باسمه، بل يجيء بصفاته:

يقال فيه طائر موله بموته

وقيل باسم غده الجديد، باسم بعثه، يحترق

والشمس من رماده والأفق

ولكنه في بداية المقطع الثاني «نشيد الغربة» يواجهنا بالفينيق في حريقه، وينكب عليه الشاعر بالتساؤلات المصاحبة لحال الاحتراق، وكأن الفينيق مدرك لما يفعل — وهو كذلك في الأسطورة —، ثم ينتقل ملتحما بالرمز إلى حديث الغربة الحضارية، التي تجمع بين الشارع والرمز، تتكرر كما تكررت التساؤلات، ثم يتحدث عن أمه التي هجرها مكرها، وعن أبيه الذي علمه الحب للجميع — وحب الجميع ملمح يجمعه بالرمز - حيث تتوحد ثنائية: الأنا/ الآخر، فمن أجل الآخرين يهدم ويبني:

غربتك التي تميت - يا فينيق - غربتي

أزحت عن وجودي الركام والفراغ والدجى

هدمت باب سجني الكبير

هدمته بلهفتي إلى السوى - بحبي العظيم

ويأتي المسيح باسمه في صورة جزئية، متحدا بالفينيق، وهو صورة وإن جاءت على شكل تشبيه إلا أنها ليست تشبيها تقليديا يتلمس فيها وجه الشبه المألوف بين طرفين:

للموت - يا فينيق - في شبابنا

للموت في حياتنا

بيادر، منابع، لها المسيح ضفتان، والصليب جبل وكرمة

وفي آخر المقطع نرى شبح «تموز» المتوحد بالفينيق والمسيح:

يا حاضن الربيع واللهب

يا طيري الوديع كالتعب

ياراثد الطريق

حيث يأتي تشبيه الوداعة بالتعب على منهج الشاعر الذي يعز على الشرح، كما أن عملية التوحد بين الشاعر والرمز التي وحدت ثنائية: الأنا/ الآخر، وحدت كذلك ثنائية: العالي / المنخفض، ففي المقطع الرابع (ترتيلة البعث) يخاطب الفينيق في سفره للزمن/ الغد، في موعد:

به تصير خالقا، به تصير طينة

تتحد السماء فيك والثرى

وفي نفس الجزء الأول من المقطع الرابع يتحد الفينيق بتموز، وتموز يأتي لا باسمه، ولكن بما يخلفه من آثار في صنعة الحياة:

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

فشقائق النعمان ملمح تموزي على ما سبق، كما أن الحرائق من ملامح الفينيق، وكلا الملمحين يشارك في صنعة الحياة، وتتكرر هذه العبارات في المقطع دون أن تتقدم بالقصيدة خطوة إلى أمام، وليس أكثر من إبراز الملمح الرئيس في الأسطورة وهو الإبداع أو التجدد. ثم يأتي بعد ذلك «تموز» باسمه وصفته هذه المرة، ممارسا فعله البطولي متمددا في القصيدة، وكأنه أزاح الفينيق لفترة، كي يؤكد وجوده في الحقول والأنهار حيث جرى دمه في نهر «أدونيس» ولونه بحمرته، كما يعتقد السوريون، ومع هذه الصورة التموزية المتمددة فإن الفينيق يظل منها على استحياء، حيث نرى السبب في تلون مياه النهر بالحمرة ليس للدم الذي سال فيه فقط، وإنما لأنه «نهر شرر»، كما أن تموز «تخبئه الطيور في عشاشها» وهي صورة تجمع بين الرمزين «الفينيق» و«تموز»، وما عدا هذه الإطلالة المستحية فالصورة كلها تموزية:

تموز مثل حمل ـ مع الربيع طافر

مع الزهور والحقول والجداول النجمية العاشقة المياه
تموز نهر شرر تغوص في قراره السماء
تموز غصن كرمة تخبئه الطيور في عشاشها
تموز كالإله
البطل استدار صوب خصمه
تموز يستدير نحو خصمه : أحشاؤه نابعة شقائقا
ووجهه غمائم، حدائق من المطر
ودمه، هادمه جرى سواقيا صغيرة تجمعت وكبرت وأصبحت نهر
ولا يزال جاريا ـ ليس بعيدا من هنا ـ أحمر يخطف البصر

والشاعر في تعامله مع الرمز، سواء كان الفينيق، أو تموز، أو المسيح، يجعل من «التيمة» إضاءة لعالمه الحضاري الذي يتوخاه، وليس لبعد سياسي أو اجتماعي كما فعل السياب، وفرق آخر، هو أن أدونيس آت بالرمز من الماضي في رحلة عبور إلى المستقبل، فالمستقبل هو محط الرحال، في حين يبدأ السياب من الحاضر، هاربا للماضي، وفارق اللغة والأداء عند الشاعرين ينضم إلى العنصرين الأولين، فالسياب يؤدي بوضوح ربما يعيبه عليه بعضهم، بينما يؤكد أدونيس ضرورة الشعر/ الرؤيا، لأنها كما يفسرها لغة المستقبل، قد يؤاخذه عليها الآخرون، لأنها تتجاهل الحاضر.

أما الشاعر صلاح عبدالصبور، فقد أشار إلى أنه في تعامله مع الأسطورة، كان يستخرج «التيمة»، ويعيد عرضها على تجربته الخاصة، كي يكسب تجربته بعدها الموضوعي، وكان واعيا بأسلوب التعامل، حيث أشار إلى كراهيته لإلصاق الأسماء ــ التي أغرم بها السياب ــ واستشهد صلاح عبدالصبور بقصيدتين لهذا الاستخدام الفني الناضج، الأولى «أغنية للشقاء»، وكان يتمثل فيها رمز المسيح، وقد طوع رمزه في هذه القصيدة لتضحيته البالغة من أجل الشعر:

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما عُلِّقْتُ كان البرد والظلمة والرعد ترجني خوفا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أنني ضيعت ما أضعت(٣٣)

وقضيـةُ البحث عن الشعر، والصلب في تيهـه، والولاء لـه، من القضايـا التي شغلت عبدالصبور على مدار تجربته الشعرية الطويلة.

والمثال الثـاني، الذي استشهد له صـلاح عبدالصبور من قصيدتـه «أغنية للقاهرة» حيث كان يتمثل أسطورة «أوزيريس» وهو يخاطب المدينة:

وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه...
والزيت والأوشاب والحجر
عظامي المفتتة
على الشوارع المسفلتة
على ذرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر(٣٤)

وصلاح عبـدالصبور في إخفـاء المادة الأسطوريـة تحت السطح الظـاهري للقصيـدة، بحيث تختفي اختفـاء شفافـا يظهـر من مجرد التأمل في القصيـدة وإعادة قراءتها، يُعد بهذا المنهج أقرب إلى القبول والنضج الفني، من نظيريه: السياب وأدونيس، فالغالب على السياب الإكثـار من ذكر الأساطير بأسمائها كلون من الحلي، تأتي بسبب ودون سبب، مـانحة نفسهابمجـرد القراءة الأولى لمباشرتها، وأدونيس يغلق عالمه الشعري، في انتظـار قارىء المستقبل الذي قد يجيء، فـالسياب لا يـرتقي بقـارئه، وأدونيس قد أغفل قـارئه، في حين وقف عبدالصبور في وسط الدائرة بين الطرفين المتنائيين.

****

خاتمة :

ونستطيع أن نقول في النهاية إن الشعر العربي الحديث قد اتخذ في البداية موقفا مناوئا من المدينة، وكانت مناوأته في البداية رومانسية، فقد كان رافضا رفضا عاما مبهما، يشعر بالغربة والضياع بين جدران المدينة وشوارعها المسفلتة التي كان يشعر بها وكأنها قيعان نار، وأضوائها وزحامها، وما تعج به من آلات كالترام، وكالسيارات التي تمشي بحريق البنزين، وقد كانت لغة الشاعر العربي في هذه المرحلة مغلفة ببقايا الرومانسية المنسحبة من الساحة الأدبية، وإن حاولت اللغة أن تبحث لها عن شكل آخر متأثرة بما يفد إلينا من أشكال غربية.

ولكن الشاعر العربي لم يستسلم لنفوره الغامض المبهم من المدينة، بل حاول أن يتكيف معها، لأنها قدره، فدخل مع المدينة في جدلية نقلته إلى حال من القبول، حتى تولدت لدينا الإشارة المحايدة في توصيف الحياة المدنية كماهي، ثم انتقلت القضية لمناقشة الحضارة في مستواها الفكري، واستتبع ذلك تعميق مجرى التجربة، والغوص بحثا عن لغة جديدة في أصقاع جديدة، نازل الشاعر بها قضاياه على الصعيدين: الاجتماعي والسياسي، كما تنضح بهما المدينة، وكانت التجربة في عمومها رافضة لهذه الأوضاع المتردية، فيما عدا البوارق التي كانت تومض ولاسيما في الخمسينيات وأوائل الستينيات من لمع قومية، ما لبثت أن انطفأت.

كل ذلك أدى إلى ضرورة البحث عن بدائل للواقع المديني المهترىء، فتكشفت التجربة الشعرية عن أنماط رمزية تشكلت في مدينة المستقبل كيوتوبيا إنسانية أو صناعية، أو في مدينة الحلم واللاوعي على المستوى الفردي، كما يتضح من تفسير «فرويد» لعالم اللاشعور، أو في مدينة الأسطورة التي تمثل الحلم الجمعي، كما يفهم من «يونج» تلميذ «فرويد» من أن الأسطورة هي اللاشعور المترسب في أعماق الشعوب.

ونتبه في النهـاية إلى أن بعض الأشعـار كانـت تدخل بين بيئـات هذه الدراسة، فمثلا كـانت قصيدة أدونيس تناقش وضعا حضاريـا بالدرجة الأولى، وقـد جـاءت في مـدينـة الأسطــورة لأنها تدخـــل في «تيمـة» الخصب والنماء، وهـذه «التيمة» نفسها هي بـالضرورة بحث عن مـدينة للمستقبل، كماهي بحث عن شكل حضـاري، وهـذا التنبيه يـراعى في تكامل الدراسة كلها.



الهوامش

١ ـ عن. ك. ك راثقين: الأسطورة، ص ٩.
٢ ـ ك. ك. راثقين: نفسه، ص ١٢.
٣ ـ عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ٣٤٥، ٣٤٦.
٤ ـ سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٤٦٤.
٥ ـ أمل دنقل: العهد الآتي، ديوان (الأعمال الكاملة، ص ٢٦١).
٦ ـ عالم إسلامي كثير الإخبار عن الكتب القديمة، عالم بأساطير الأولين، لاسيما الإسرائيليات، ولد ومات بصنعاء، غير أن أصله فارسي، انظر، خير الدين الزركلي: الأعلام ٨/ ١٢٥، ١٢٦.
٧ ـ لتفصيل القصة وتمامها انظر، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، سورة الفجر، وأيضا ياقوت الحموي: معجم البلدان ١/ ١٥٥ ـ ١٥٧.
٨ ـ بدر شاكر السياب: شنا شيل ابنة الجلبي وإقبال، دار الطليعة، بيروت، من ص ١١ ـ ١٨، وتاريخ القصيدة ٢١/ ٢/ ١٩٦٣.
٩ ـ أمل دنقل: حكاية المدينة الفضية، الأعمال الكاملة، ص ١٩٥ ـ ٢٠١.
١٠ ـ أمل دنقل: نفسه، ص ٢٠١.
١١ ـ بدر شاكر السياب: شناشيل ابنة الجلبي، السابق، ص ١٧، ١٨.
١٢ ـ سعدي يوسف: قصيدة «مهاجر»، الأعمال الشعرية، ص ٤٦٤، ٤٦٥.
١٣ ـ يلاحظ أن بعض التفاسير أشارت إلى هذه العقيدة العامية، وأكدت أنها خرافة، انظر حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، سورة الفجر.
١٤ ـ واضح أن هنا خللا موسيقيا، وقد يكون الصواب: «يعود من حيث ابتدأ»، أو: «يعود حيثما بدأ»، ونعتقد أنه خطأ مطبعي، لأن مثله لا يجوز على السياب.
١٥ ـ خضعت هذه القصيدة لدراسة نقدية من منظور الدلالة، انظر، د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٨ ـ ٤٩.
١٦ ـ عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي ١/ ٦٦٥ ـ ٦٦٧.
١٧ ـ عبدالوهاب البياتي: نفسه ٢/ ٣٨١ ـ ٣٨٣.
١٨ ـ صحة الموسيقى تقتضي حذف الواو، والشاعر مدرك لهذا، فقد حذفها من قبل في نفس القصيدة.
١٩ ـ كثرت الإضافات في هذا البيت على النحو الذي نفرت منه بلاغتنا القديمة.
٢٠ ـ عبدالوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي ٢/ ٢٠).
٢١ ـ انظر، ك. ك. راثقين: الأسطورة، من ص ٣٦ ـ ٤٢، ص ١١٧. وعلى الرغم من الاختلاف بين فرويد ويونج فكلاهما يشترك في الفرضيات العاطفية عندما يفسر أن تشوقنا لما هو أسطوري، فكل منهما يفترض معرفتنا بما تريد الأسطورة قوله، حتى قبل أن نعرفه بوقت طويل، انظر، ص ٣٩ من المرجع نفسه.
٢٢ ـ انظر، د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ١٨٧ ـ ١٩١، وأيضا، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٣٣، ٦٧، ٢٩٠،

. ٢٩٤

٢٣ ـ د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الرابع ١٩٨١، ص ١٢٨.

٢٤ ـ انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٩٤ ـ ٢٩٦، وما أشار إليه من مراجع.

٢٥ ـ جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر، ص ٥٢.

٢٦ ـ بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٨ ـ ٢١.

٢٦ ـ انظر، هاينز كرايسيك: حكايات وأساطير من عالم الشرق القديم، ص ١٨٥ ـ ٢٠٠ وفيه تفصيل لأسطورة «بعل».

٢٧ ـ بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ٢٢ ـ ٢٦.

٢٨ ـ انظر، سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ١٦٨.

٢٩ ـ نفسه، ص ١٣.

٣٠ ـ انظر، خالدة سعيد: البحث عن الجذور، ص ٨٢ ـ ٨٤.

٣١ ـ انظر، سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ٣٣٣. وقد حاولت خالدة سعيد إبعاد التلاقي بين الطائرين، متأثرة بالفكر المعادي للقومية العربية التي كانت تقودها مصر يومئذ.

٣٢ ـ أدونيس: أوراق في الريح: دار العودة، ط الثالثة، ١٩٧١، ص ٦١ ـ ٨٤.

٣٣ ـ صلاح عبدالصبور: أغنية للشتاء، ديوان صلاح عبدالصبور، ١/ ١٩٥.

٣٤ ـ صلاح عبدالصبور: أغنية للقاهرة، نفسه ١/ ١٩٨، وانظر، صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر، ضمن ديوان صلاح عبدالصبور ٣/ ١٨٨ ـ ١٩٢.



المؤلف في سطور

د. مختار علي أبو غالي

* من مواليد دست الأشراف محافظة البحيرة ج. م. ع.
* خريج كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ومنها حصل على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية، ونال الدكتوراه من كلية الآداب جامعة عين شمس «شعبة الأدب».
* من بحوثه الأكاديمية المنشورة:

١ـ الأسطورة المحورية: الرؤية والمصطلح. مجلة «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٦.

٢ـ الأسطورة المحورية: موتيفة الخصب والجدب، مجلة «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٨.

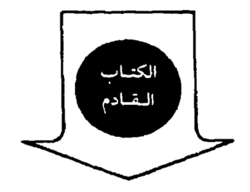
٣ـ الصمت مزرعة الظنون، قراءة نقدية، مجلة «البيان» الكويتية العدد ٢٩٣.

٤ـ السادير ومدخل للعدواني، الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء الكويتية ١٩٩٢.

* بحوث مقبولة للنشر:

١ـ سندباد صلاح عبد الصبور. نقد أسطوري، مجلة عالم الفكر، الكويت.

٢ـ الشاعر العربي ناقدا.. في القديم خاصة، مجلة عالم الفكر، الكويت.



تاريخ اليهود
في البلدان الإسلامية

ترجمة: د. جمال أحمد الرفاعي

مراجعة: د. رشاد الشامي

٣ـ منظومة الكون في الشعر العربي المعاصر، حوليات كلية دار العلوم.

٤ـ الشعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت.

* يعمل حاليا مدرس لغة، قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب، جامعة الكويت.

صدر عن هذه السلسلة

العنوان		التاريخ
١ـ الحضارة	تأليف : د/ حسين مؤنس	ينـــاير ١٩٧٨
٢ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس	فبرايــر ١٩٧٨
٣ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا	مــارس ١٩٧٨
٤ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى	أبريــل ١٩٧٨
٥ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : د/ زهير الكرمي	مايــــو ١٩٧٨
٦ـ الشاب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د/ عزت حجازي	يونيـــو ١٩٧٨
٧ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : / محمد عزيز شكري	يولـــيو ١٩٧٨
٨ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا	أغسطس ١٩٧٨
٩ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما	سبتمبر ١٩٧٨
١٠ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	أكتوبر ١٩٧٨
١١ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ حسين مؤنس د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	نوفـمبر ١٩٧٨
١٢ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	ترجمة : د. حسين مؤنس د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٧٨
١٣ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبدالعليم	ينايـــر ١٩٧٩
١٤ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي	فـبراير ١٩٧٩
١٥ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	مـارس ١٩٧٩
١٦ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبدالفضيل	أبــريل ١٩٧٩
١٧ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي	مايـــو ١٩٧٩
١٨ـ الكوميديا والتراجيديا	ترجمة : د/ علي أحمد محمود مراجعة : د/ شوقي السكري د/ علي الراعي	يونـــيو ١٩٧٩
١٩ـ المخرج في المسرح المعاصر	تأليف : / سعد أردش	يولـــيو ١٩٧٩

٢٠ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب	أغسطس ١٩٧٩
٢١ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد على الفرا	سبتمبر ١٩٧٩
٢٢ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني	أكتوبر ١٩٧٩
٢٣ـ الرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	نوفمبر ١٩٧٩
٢٤ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى	ديسمبر ١٩٧٩
٢٥ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي	يناير ١٩٨٠
٢٦ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	فبراير ١٩٨٠
٢٧ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار ابراهيم	مارس ١٩٨٠
٢٨ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٠
٢٩ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٠
٣٠ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني	يونيو ١٩٨٠
٣١ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني	يوليو ١٩٨٠
٣٢ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدريني	أغسطس ١٩٨٠
٣٣ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله	سبتمبر ١٩٨٠
٣٤ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي	أكتوبر ١٩٨٠
٣٥ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ـ ١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري	نوفمبر ١٩٨٠
٣٦ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	ديسمبر ١٩٨٠
٣٧ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٨١
٣٨ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش	فبراير ١٩٨١
٣٩ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي	مارس ١٩٨١
٤٠ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري	أبريل ١٩٨١
٤١ـ الشعر في السودان	تأليف : د/ عبده بدوي	مايو ١٩٨١
٤٢ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري	يونيو ١٩٨١
٤٣ـ الإسلام في الصين	تأليف : فهمي هويدي	يوليو ١٩٨١
٤٤ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي	أغسطس ١٩٨١

٤٥ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو	نوفمبر ١٩٨١
٤٨ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢
٥٠ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢
٥١ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣ـ البدائية	ترجمة : د/ محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢
٥٥ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦ـ الإدمان	تأليف : د/ عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨ـ الوجودية	ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢ـ حكمة الغرب	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧ـ بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم االأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطيه محمود هنا	أكتوبر ١٩٨٣
٧١ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣
٧٢ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣

العنوان	المؤلف	التاريخ
٧٣ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د/ مجيد مسعود	يناير ١٩٨٤
٧٤ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : أمين عبدالله محمود	فبراير ١٩٨٤
٧٥ـ التصوير والحياة	تأليف : د/ محمد نبهان سويلم	مارس ١٩٨٤
٧٦ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د/ إمام عبدالفتاح	أبريل ١٩٨٤
٧٧ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا	تأليف : د/ أحمد عتمان	مايو ١٩٨٤
٧٨ـ قضايا التبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	يونيو ١٩٨٤
٧٩ـ مفاهيم قرآنية	تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله	يوليو ١٩٨٤
٨٠ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	أغسطس ١٩٨٤
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد	سبتمبر ١٩٨٤
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة : صدقي حطاب	أكتوبر ١٩٨٤
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د/ سعيد الحفار	نوفمبر ١٩٨٤
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د/ رمزي زكي	ديسمبر ١٩٨٤
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د/ بدرية العوضي	يناير ١٩٨٥
٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم	فبراير ١٩٨٥
٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د/ توفيق الطويل	مارس ١٩٨٥
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : د/ عبدالرزاق العدواني، د/ سمير رضوان	أبريل ١٩٨٥
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٥
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري، د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا	يونيو ١٩٨٥
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال	يوليو ١٩٨٥
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د/ لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٥
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	سبتمبر ١٩٨٥
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د/ مصطفى المصمودي	أكتوبر ١٩٨٥

العنوان	المؤلف / المترجم	التاريخ
٩٥ ـ تغيّر العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك	نوفمبر ١٩٨٥
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز	ديسمبر ١٩٨٥
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري، د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا	يناير ١٩٨٦
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم	فبراير ١٩٨٦
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	مارس ١٩٨٦
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي	أبريل ١٩٨٦
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى	مايو ١٩٨٦
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي	يونيو ١٩٨٦
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د/ محمد توفيق صادق	يوليو ١٩٨٦
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	أغسطس ١٩٨٦
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبد الله غلوم	سبتمبر ١٩٨٦
١٠٦ ـ «المتلاعبون بالعقول»	تأليف : هربرت . أ . شيللر ترجمة : عبدالسلام رضوان	أكتوبر ١٩٨٦
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	نوفمبر ١٩٨٦
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطية محمود هنا	ديسمبر ١٩٨٦
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد	يناير ١٩٨٧
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور	فبراير ١٩٨٧
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق	مارس ١٩٨٧
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو	أبريل ١٩٨٧
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي	مايو ١٩٨٧
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر المما	يونيو ١٩٨٧

العنوان	المؤلف	التاريخ
١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د/ معن زيادة	يوليو ١٩٨٧
١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الأول)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو	أغسطس ١٩٨٧
	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	
	مراجعة : د/ شاكر مصطفى	
١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث	تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب	سبتمبر ١٩٨٧
١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف	تأليف : د/ رمزي زكي	أكتوبر ١٩٨٧
١١٩ ـ قصيدة وصورة	تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي	نوفمبر ١٩٨٧
١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب	تأليف : د/ سوزانا ميلر	ديسمبر ١٩٨٧
	ترجمة : د/ حسن عيسى	
	مراجعة : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	
١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم	تأليف : د/ رياض رمضان العلمي	يناير ١٩٨٨
١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو	فبراير ١٩٨٨
	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	
	مراجعة : د/ شاكر مصطفى	
١٢٣ ـ ثقافة الأطفال	تأليف : د/ هادي نعمان الهيتي	مارس ١٩٨٨
١٢٤ ـ مرض القلق	تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان	أبريل ١٩٨٨
	ترجمة : د/ عزت شعلان	
	مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	
١٢٥ ـ طبيعة الحياة	تأليف : فرانسيس كريك	مايو ١٩٨٨
	ترجمة : د/ أحمد مستجير	
	مراجعة : د/ عبد الحافظ حلمي	
١٢٦ ـ اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)	تأليف : د/ نايف خرما، د/ علي حجاج	يونيو ١٩٨٨
١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان	تأليف : د/ إسماعيل إبراهيم درة	يوليو ١٩٨٨
١٢٨ ـ المدينة الإسلامية	تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان	أغسطس ١٩٨٨
١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل	سبتمبر ١٩٨٨
١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي	تأليف : د/ زولت هارسيناي، ريتشارد هتون	أكتوبر ١٩٨٨
	ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي	
	مراجعة : د/ مختار الظواهري	

العنوان	المؤلف	التاريخ
١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف . ستيفن روز وآخرين ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ محمد عصفور	أبريل ١٩٩٠
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم	مايو ١٩٩٠
١٥٠ ـ حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجية والسياسية»	(برنامج الأمم المتحدة للبيئة) ترجمة : عبد السلام رضوان	يونيو ١٩٩٠
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية	تأليف : د/ شوقي عبد القوي عثمان	يوليو ١٩٨٩
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	أغسطس ١٩٩٠

(ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان العراقي الغاشم على دولة الكويت، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

العنوان	المؤلف	التاريخ
١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	سبتمبر ١٩٩١
١٥٤ ـ النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح	تأليف : بيتر بروك ترجمة : فاروق عبدالقادر	أكتوبر ١٩٩١
١٥٥ ـ مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي	تأليف : د/ مكارم الغمري	نوفمبر ١٩٩١
١٥٦ ـ الفصامي : كيف نفهمه ونساعده، دليل للأسرة والأصدقاء	تأليف : سيلفانو آرتي ترجمة : د/ عاطف أحمد	ديسمبر ١٩٩١
١٥٧ ـ الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي	تأليف : د/ زينات البيطار	يناير ١٩٩٢
١٥٨ ـ مستقبل النظام العربي بعد ازمة الخليج	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	فبراير ١٩٩٢
١٥٩ ـ فكرة الزمان عبر التاريخ	ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز مراجعة : شوقي جلال	مارس ١٩٩٢
١٦٠ ـ ارتقاء القيم (دراسة نفسية)	تأليف : د/ عبداللطيف محمد خليفة	أبريل ١٩٩٢
١٦١ ـ أمراض الفقر (المشكلات الصحية في العالم الثالث)	تأليف : د/ فيليب عطية	مايو ١٩٩٢
١٦٢ ـ القومية في موسيقا القرن العشرين	تأليف : د/ سمحة الخولي	يونيو ١٩٩٢
١٦٣ ـ أسرار النوم	تأليف : الكسندر بوربلي ترجمة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	يوليو ١٩٩٢
١٦٤ ـ بلاغة الخطاب وعلم النص	تأليف : د/ صلاح فضل	أغسطس ١٩٩٢
١٦٥ ـ الفلسفة المعاصرة في أوربا	تأليف : إ.م. بوشنسكي ترجمة : د/ عزت قرني	سبتمبر ١٩٩٢

١٦٦ـ الأمومة: نمو العلاقات بين الطفل والأم	تأليف: د/ فايز قنطار	أكتوبر ١٩٩٢
١٦٧ـ تاريخ الدراسات العربية في فرنسا	تأليف د/ محمود المقداد	نوفمبر ١٩٩٢
١٦٨ ـ بنية الثورات العلمية	تأليف: توماس كون ترجمة: شوقي جلال	ديسمبر ١٩٩٢
١٦٩ ـ تاريخ الكتاب (القسم الاول)	تأليف: د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة: د/ محمد م. الأرناؤوط	يناير ١٩٩٣
١٧٠ ـ تاريخ الكتاب (القسم الثاني)	تأليف: د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة: د/ محمد م. الأرناؤوط	فبراير ١٩٩٣
١٧١ ـ الأدب الأفريقي	تأليف: د/ علي شلش	مارس ١٩٩٣
١٧٢ ـ الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله	تأليف: آلان بونيه ترجمة: د/ علي صبري فرغلي	أبريل ١٩٩٣
١٧٣ ـ المعتقدات الدينية لدى الشعوب	أشرف على التحرير جفري بارندر ترجمة: د/ إمام عبدالفتاح إمام مراجعة: د/ عبدالغفار مكاوي	مايو ١٩٩٣
١٧٤ ـ الهندسة الوراثية والأخلاق	تأليف: ناهدة البقصمي	يونيو ١٩٩٣
١٧٥ ـ سيكولوجية السعادة	تأليف: مايكل أرجايل ترجمة: د/ فيصل عبدالقادر يونس مراجعة: شوقي جلال	يوليو ١٩٩٣
١٧٦ ـ العبقرية والإبداع والقيادة	تأليف: دين كيث سايمنتن ترجمة: د/ شاكر عبدالحميد مراجعة: د/ محمد عصفور	أغسطس ١٩٩٣
١٧٧ ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين	تأليف: د/ شكري محمد عياد	سبتمبر ١٩٩٣
١٧٨ ـ الكون	تأليف: د/ كارل ساغان ترجمة: نافع أيوب لبّس مراجعة: محمد كامل عارف	أكتوبر ١٩٩٣
١٧٩ ـ الصداقة (من منظور علم النفس)	تأليف: د/ أسامة سعد أبو سريع	نوفمبر ١٩٩٣
١٨٠ ـ العلاج السلوكي للطفل أساليبه ونماذج من حالاته	تأليف: د/ عبد الستار إبراهيم د/ عبدالعزيز الدخيل د/ رضوى إبراهيم	ديسمبر ١٩٩٣

١٨١ـ الأدب الألماني في نصف قرن	تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي	ينـــايــر ١٩٩٤
١٨٢ـ الشفاهية والكتابية	تأليف: والتر ج. أونج	فبرايـــــر ١٩٩٤
	ترجمة : د. حسن البنا عزالدين	
	مراجعة : د. محمد عصفور	
١٨٣ ـ الطاغية	تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام	مـــــارس ١٩٩٤
١٨٤ ـ العرب وعصر المعلومات	تأليف : د. نبيل علي	أبـــريل ١٩٩٤
١٨٥ ـ عندما تغير العالم	تأليف: جيمس بيرك	مــايــو ١٩٩٤
	ترجمة :ليلى الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
١٨٦ ـ القوى الدينية في إسرائيل	تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي	يــونيــو ١٩٩٤
١٨٧ ـ آلاف السنين من الطاقة	تأليف : فلاديمير كارتسيف	يــوليــو ١٩٩٤
	بيوتر كازانوفسكي	
	ترجمة : محمد غياث الزيات	
١٨٨ ـ الاتجاه القومي في الرواية	تأليف : د. مصطفى عبد الغني	أغسطس ١٩٩٤
١٨٩ ـ عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة	تأليف : جان ـ ماري بيلت	سبتمبر ١٩٩٤
	ترجمة :السيد محمد عثمان	
١٩٠ ـ مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي	تأليف : د. حسن محمد وجيه	أكتــوبــر ١٩٩٤
١٩١ ـ النهاية	تأليف : فرانك كلوز	نــوفمبر ١٩٩٤
الكوارث الكونية وأثرها في مسار الكون	ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي	
	مراجعة : عبدالسلام رضوان	
١٩٢ ـ جذور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)	تأليف : د . عبدالغفار مكاوي	ديســمبر ١٩٩٤
١٩٣ ـ اللغة والتفسير والتواصل	تأليف : د. مصطفى ناصف	ينــايــر ١٩٩٥
١٩٤ ـ جوته والعالم العربي	تأليف : كاتارينا مومزن	فبرايـــــر ١٩٩٥
	ترجمة : د. عدنان عباس علي	
	مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي	
١٩٥ ـ الغزو العراقي للكويت	ندوة بحثية	مـــــارس ١٩٩٥

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الافكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية: اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية . أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته، وفي حالة الترجمة ترسل صفحة الغلاف والمحتويات، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتياً مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة و المترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئـات التاليـة :

● المؤسسات والهيئات داخل الكويت	١٠	دنـانير كـويتيـة
● المؤسسات والهيئات في الوطن العربي	١٢	ديناراً كـويتيـا
● المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي	٨٠	دولار ا أمريكيـا
● الأفراد خارج الوطن العربي	٤٠	دولارا أميركيـا

الاشتراكات / ترسل باسم :

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100

برقيا : ثقف ـ فاكسميلي : ٤٨٧٣٦٩٤

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت

هـذا الكتاب

يكتسب هـذا الكتاب قيمتـه من أنه يـؤسس بشكل شـامل لموضوع بـالغ الأهمية في شعرنـا المعاصر، فهو يحدد المفهوم العلمي للمـدينة، ويكشف عن ارتباط المدينة في القرن العشرين بالإنجـازات العلمية وشكلها الحضاري الذي يولـد تصورا جـديدا للكـون والإنسان والمجتمع، وينـاقش أصالـة الموضوع، ويوزع مادته على خارطة الشعر العربي عبر جيلين متتاليين.

ويتتبع الكتاب مـراحل التعامل مع المدينـة، بدءا من المرحلـة الرومـانسية التي تشكل صدمة، وتتمثل في الغربة والضياع من جهة، وما يتولد عن ذلك من شعور بثنائية: القرية/ المدينة من جهة أخرى.

وفي رؤيـة المدينـة نجـد الشـاعر يـدخل في جـدليـة مع المدينـة وشكلهـا الحضـاري، ويتبين من خلال الصراع أن المدينـة لابـد منها، فيـأخذ مـواقف تحليلية لأبعادها الاجتماعية والسياسية، ونتيجـة للأوضاع السائدة يبدأ الشاعر في رسم أنماط رمزيـة للمدينة، يعانقهـا كبدائل لمدنه السلبية، فيحلم بمـدينة المستقبل في شكليها الإنسـاني والصناعي، ثم يحلق بعيـدا في مدن الحلم، كما يسترجع المدن الأسطورية.

وتكمن الأهمية الثـانية للكتاب، في أسلـوب معالجته للمادة الشعـرية التي يحسن اختيـارهـا، حين يقترن التحليل المضمـوني بـالجانب الفني الـذي يبرز الأدوات التعبيرية المصاحبة لكل نص، مستخدماً المنهج التكاملي، مع التركيز على جماليات المكان، حسب ما تقتضيه طبيعـة النصوص، فجاء العرض حيا بعيـدا عن الشكل المملّ الـــذي تقع فيـه بعض الـدراسـات، حين تقتصر في بعض مراحلها على تفريغ المحتوى في التحليل.

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربيـة الأخرى	ما يعادل دولاراً أمـريكياً
خارج الوطن العـربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات:	أفراد	مؤسسات
الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
الدل العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكيـاً
خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠دولار أمريكي